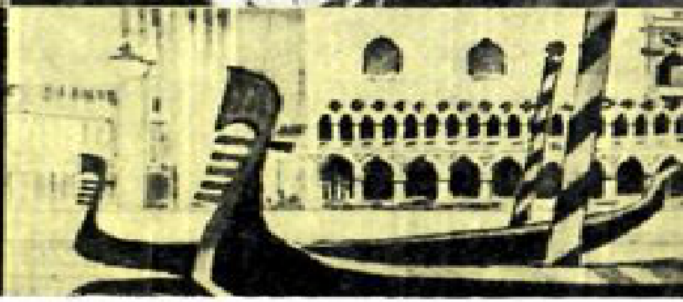
ИОЗЕФ МЫСЛИВЕЧЕК

Мариэтта Шагинян



ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Живо, увлекательно, с большим знанием музыки рассказывает М. С. Шагинян о чешском композиторе XVIII века Иозефе Мысливечке. Книга рассчитана на массового читателя.

-
- Светлой памяти
-
-
-
-
-
-
-
-
-
-
-
- ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА ЙОЗЕФА МЫСЛИВЕЧКА
- СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
- ИЛЛЮСТРАЦИИ
- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11
  - 12
  - 13
  - 14
  - 15
  - 16
  - 17
  - 18
  - 19

- ○ 20
- ○ 21
- ○ 22
- ○ 23
- ○ 24
- ○ 25
- ○ 26
- ○ 27
- ○ 28
- ○ 29
- ○ 30
- ○ 31
- ○ 32
- ○ 33
- ○ 34
- ○ 35
- ○ 36
- ○ 37
- ○ 38
- ○ 39
- ○ 40
- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55
- ○ 56
- ○ 57
- ○ 58
- ○ 59
- ○ 60
- ○ 61
- ○ 62
- ○ 63

- ○ 64
- ○ 65
- ○ 66
- ○ 67
- ○ 68
- ○ 69

Книга Мариэтты Сергеевны Шагинян о чешском композиторе Иозефе Мысливечке является очень интересным музыковедческим

трудом.

В истории музыковедения это, пожалуй, первый случай появления на свет такого произведения. Живо, увлекательно, с большим знанием истории музыки рассказывает писательница об одном из очень интересных эпизодов истории музыки.

С этой книгой нужно познакомить как можно больше читателей.

ДМИТРИЙ ШОСТАКОВИЧ

10 августа 1967 года

Светлой памяти
Лины,
завещавшей мне перед смертью
написать эту книгу

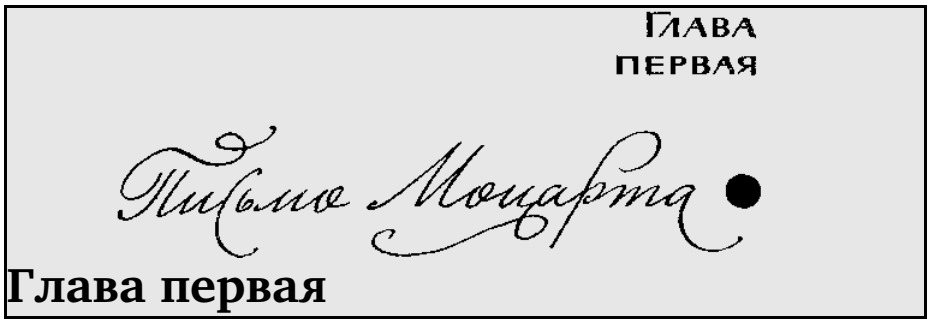
*Мельпомена (*Μελπομενη — *поющая),*
как указывает самое имя, была
первоначально музой песни вообще,
затем жалобной, печальной
песни и, наконец, музой трагедии.
Она была музой более серьезных по
чувству поэтических произведений, и
облик ее более строг и серьезен,
нежели остальных восьми ее сестер.

Из старого словаря

О, если правда, что в ночи,
Когда покоятся живые
И с неба лунные лучи
Скользят на камни гробовые,
О, если правда, что тогда
Пустеют тихие могилы —
Я тень зову, я жду Леилы:
Ко мне, мой друг, сюда, сюда!

Пушкин. Заклинание

= = =



Глава первая

«…Telling the true story of the world
in
interior monolog».

Jack Kerouak[1]

1

Люди созданы так, что глаза у них посажены только спереди. Говорят, у пчел множество глаз и они могут сразу смотреть во все стороны. Человек может глядеть только вперед и только вперед; даже когда он обернется назад, он смотрит назад, как вперед. И вот это меньше всего понимают авторы исторических романов. Им кажется, глядеть в прошлое — значит глядеть назад. Они стараются выразить этот «взгляд назад»: подделывают речь под речь той эпохи, описывают одежду и предметы, какими они стоят в музеях, задерживают человека и его речь, как дыхание, и кажется, будто людям трудно говорить от этой задержки, будто стараются они изо всех сил говорить именно так, как писались документы той эпохи. Но человеческая речь всегда была живой, она рвалась из документов, и, кто ее слушал, тот слышал, как она рвется из стареющих форм в формы новые, облегченные формы, будь это во времена Домостроя, или Фомы Аквинского, или когда угодно. И даже из одежды каждого дня, каждого года рвался человек в новые одежды соответственно моде. Все это было потому, что он шел в будущее. И кто глядит на него из далеких времен как на своего прапрапрапредка, тот видит явное движение вперед, вечное движение вперед, как на графике движется ртутная стрелка. Если довести мысль до конца, то уж бойся не бойся — сделаешься еретиком, с точки зрения современников, и почувствуешь и даже скажешь, как я говорю, — правда, только себе самой, — что трудней и, может быть, невозможней писать о движении вперед, когда пишешь именно о сегодняшнем дне: все

равно что упереться локтем в забор. Ведь не вошел в него, не пережил еще этого завтрашнего дня и не видишь перед глазами бег ртутной стрелки пути человеческого все дальше к тому, что впереди и впереди. Вот именно потому, что я очень люблю следить за этой стрелкой и мысленно путешествовать с людьми вперед, я так с юности привязалась к занятию в библиотеке.

Книга, всякая книга, идет от начала к концу, от проходящего к наступающему, и, читая ее, вы проделываете дорогу к будущему. Наслаждение начинается с самых каталогов. Нет, даже раньше. У геологов кабинетное занятие чередуется с путевым, они так и называют свои работы: «камеральные» и «полевые». У писателя чтение связано чаще всего с зимой, а путешествие — с летом. Мое наслаждение полвека с лишним начиналось с ощущения зимних московских сумерек.

Снег едва падает, он влетает в рот при разговоре; фонари горят мутно, и нет шума на улице — колеса сменились санными полозьями. Небо над крышами еще не загорожено, не задуто светом реклам, и в нем, как снежинки, еще мигают звезды. Путь не близкий, но чем он дальше, тем лучше, — в пути вы думаете, и думать вам интересно. Почему интересно думать? Солжете, если напишете, что предмет размышлений сам по себе интересен или серьезен, — он может быть каким угодно, о чем угодно. А думать и шагать все равно интересно, потому что жизнь нетороплива.

Она такая нетороплива, как огромный степной простор; ее течение отдано вам без всяких «но». Утром вы походили по двум-трем урокам, заработали на хлеб; днем побывали на семинаре, прослушали лекцию, сдали зачет; но вечер — до самой ночи — ваш собственный, и мысли ваши тоже собственные, их никто не слышит, не видит, они идут себе как снежинки, облака, тени деревь, ни о чем и ни для чего, если хотите — ленивые, но разве это лень, когда гусеница сидит в коконе или медведь засыпает зимой, сося свою лапу (так по крайней мере в детских книжках)? Замечательно и необходимо человеку хоть на час в сутки становиться кусочком природы. Мы это забыли. Мы набиваем свободные минуты мероприятиями. Мы думаем, что свободное время — это дыра во времени и дыру надо забить, чтоб человек не скучал и не проводил время без пользы. Но в том-то и дело, что время нельзя «проводить». Время течет и дышит, вдыхаемо и осязаемо, оно — сама жизнь, существо жизни, и нет ничего отраднее, как отдаваться его течению, словно плыть на спине, глядя в небо. Налаживая и настраивая время в себе, как великий ритм жизни, вы собираете силы для мышления и для творчества.

Вот вы пришли в раздевалку. Еще не наступил век всеобщих портфелей. Тетради и ручки с любимым, по почерку, пером

завернуты в бумагу, которую бережешь на обратный путь, — и, может быть, кусочек хлеба с яйцом или колбасой, потому что буфетов в библиотеке не водится, а кипяченая вода в баке есть. Раздевальщики вас знают давно, и вы их. Утирая слезы от мороза и снега, поднимаетесь в читальню, где на столах — зеленые пятна абажуров, и вам удается занять ваш любимый, всегдашний стол. Чтоб принести сюда книги, читаемые изо дня в день, надо держать их стопкой, упирающейся под самый подбородок, но вы жадничаете, этого вам мало, и вы опять роетесь в каталогах, вам хочется искать еще и еще, в названиях, годах, даже городах, где изданы.

Первая книга, потрясшая меня почти шестьдесят лет назад и на долгое время ставшая предметом для подражания, была выбрана именно так, — от сочетания города, названия и автора. Название было «Беседы о торговле зерном», автор «Аббат Галиани», а город, где она издана, — Киев. Почему Киев стал местом издания странной книги, написанной аббатом на тему совсем не религиозную? До сих пор сохранилась в глазах память о карточке в картотеке с этим названием, показавшимся мне загадкой, и чувство в сердце, с каким получила и приняла тоненькую, в казенном библиотечном переплете, совсем не зачитанную, переведенную с французского книжку.

У нас нет рассказов о реальных странностях в жизни, может быть, потому, что люди стесняются говорить о себе, а если включают какой-нибудь личный опыт в свои книги, то так уже испепелив его в душе и нарядив в такое чужое сюжетное обличье (и сделав к тому же чуть более правдоподобным, потому что странности действительные в написанном виде не возбуждают доверия, а надо, чтоб читатель поверил им), что сам автор потом едва ли узнает в написанном лично пережитое. У меня в жизни было множество странностей. Первое книжное впечатление — одна из них. Потому что аббат Галиани, чьи «Беседы о торговле зерном» послужили в моей юности *первым* уроком блестящей диалектики, первым окном в увлекательный мир хозяйства и первым образцом для стилистического подражания, всплыл внезапно, негаданный и непрошеный и даже совершенно забытый, для *последней*, может быть, книги, которую я пишу и надеюсь дописать до конца жизни, — всплыл не просто, а очень важным материалом, и вдобавок — материалом вражеским, антагонистичным. Я привыкла с юности относиться к аббату Галиани почтительно. Исписывала множество тетрадей, подражая его диалогам. Повесила над кроватью афоризм одного из его героев, Зеноби: «Главная ошибка, совершаемая человеком, всегда одна и та же — преждевременное обобщение». Повесила, потому

что и в моем характере было вечно совершать все ту же ошибку: два-три похожих факта, один-два эксперимента, а мысль сорвалась с цепи как бешеная и мчится вперед к преждевременному обобщению. Не меньше обрадовалась и даже возгордилась я, когда в тридцатых годах, сидя над «Капиталом» Маркса, нашла в сноске ссылку Маркса на книгу Галиани «О деньгах» и потом узнавала постепенно, как очарованы были им крупнейшие умы XVIII века и как Екатерина II, всегда величаво следовавшая за этими знаменитыми умами, благоволила к моему Галиани и даже приглашала его к себе в Россию…

А тут вдруг, кончая жизнь и закругляясь в своих работах, как докладчик в речи, я опять наткнулась на Галиани, но аббат за все это течение времени тоже как будто не стоял на месте, а разворачивался в ширину, словно полумесяц, и всплыл над моим материалом луной сардонической, неуважительной, обнаружив жуткие земные слабости и некрасивости. Начало, как будто описав круг направо, приблизилось к концу левой своей половиной, словно лирическая музыкальная тема, обращенная в юмореску.

Но об этой странности, следуя завету моему глядеть в прошлое, только как люди глядят — вперед и вперед, буду рассказывать читателю с последовательностью во времени, когда само дело дойдет до Галиани. А сейчас я пришла в библиотеку с тем же чувством любви к путешествию в книгу, с тем же ощущением библиотечной раздевалки и читального зала, как пятьдесят лет назад, хотя все вокруг изменилось: сумерки наполнились шумом газовых выхлопов, стрекотом ближнего метро, извержениями теплого воздуха из его открытых дверей, небо провалилось за стены и крыши, сдутое светом реклам, и снег так выскреблен из-под ног и колес, словно днище кастрюли у хозяйки. Вестибюль в библиотеке стал роскошным, раздевалки тоже, и найти незанятым свое любимое место почти невозможно.

У меня был заказан Моцарт. Под самый подбородок уперлась, пока несла ее, куча томов — письма Моцарта в издании Ноля, письма Моцарта в издании Людвига Шидермайера, письма Моцарта в издании Мюллера-Азова.

Раскладываю так, чтоб видно было: слева раскрытое письмо у Ноля; справа то же самое письмо в издании Мюллера-Азова, также раскрытое.

Люди проявляют себя в почерке — отсюда целая наука определения характеров. Но не только в почерке, а и в том, как они пишут. Ноль, ранний издатель писем Моцарта, сделал для удобства современного читателя все, что обычно делают издатели текстов восемнадцатого века: исправил ошибки, расставил знаки

препинания, расшифровал сокращения, сделал немецкий текст грамотным. Смысл письма и все его фразы оставались такими, как были. Но Моцарт не был немцем. Он был австрийцем. Моцарт не был даже и австрийцем в полном смысле слова, а зальцбуржцем, почти тирольцем. Моцарт с детских лет начал выступать и странствовать, учась на ходу, главным образом от встречных людей; школы у него почти не было. И Мюллер-Азов задался целью издать его письма так, как они были написаны: со всеми нечитабельностями и неграмотностями. Чтоб получить представление, о чем и о ком переписывались отец с сыном, лучше и легче прочитать Ноля. Но чтобы ярче увидеть Моцарта в его характере — непосредственности, импульсивности, эмоциональности, почувствовать его живого, пишущего на своем диалекте — o вместо ũ (ohnmöglich вместо ühnmöglich); a вместо e (dann вместо denn); i вместо ü (Miehe вместо Mühe); с маленькими буквами имен существительных[2] с черточками наверху вместо дублирования буквы, с постоянными двоеточиями возле неоконченных имен, с собственным тайным шифром, о котором отец с сыном, из боязни клерикальной цензуры, между собой втайне уговорились, — нужно читать его письма в издании Мюллера-Азова.

Тогда вы заметите еще одно: оказывается, жест человека, сопровождающий устную речь, чтоб лучше довести ее до слушателя, не умирает во время писания. Когда пишешь, даже не шевеля губами, ловишь себя на легком движении своего языка во рту, словно письменная речь — на слух, но без звука — повторяется в тебе. И вот тут-то проскальзывает жест — в неожиданном восклицательном знаке, в свойственном только вам употреблении запятых, а то и в стремительном движении письма без всяких знаков и точек, без больших букв, сокращая, громоздя ошибки. Тогда передается вам то, что очень важно вычитать из письма, — внутреннее волнение, внутренний ритм или аритмию потока мыслей, человека в его истинном чувстве и настроении.

Я пришла в библиотеку для Моцарта и уже много дней, переходя от Ноля к Азову, ловила его живой образ, привыкала к его интонации, как если б сама разговаривала с ним. Но в этот вечер, дойдя в переписке до 11 октября 1777 года, когда Моцарту был уже двадцать один год девять месяцев и он, оставив папашу Леопольда, которого слушался, как маленький, дома в Зальцбурге, с одной только матерью был в Мюнхене, — в этот вечер я испытала потрясение. Впрочем, потрясение испытал и сам Моцарт, а я только разделила его, но разделила так, что пути наши, словно поезд колею переменил, разошлись.

Моцарт поехал дальше по своей магистрали, где с ним до сих

пор движутся, не изменяя ему, ученые, исследователи, биографы. Их очень много, о Моцарте появляются время от времени замечательные книги, затмевающие все предыдущие, — Альфред Эйнштейн, например, или интересная фактическая книга, собранная Барбланом и Делля Корта «Mozart in Italia». Но колея, по которой потекла моя мысль, пошла в другом направлении, и она была пустынна. В первую минуту показалось мне, что ею даже вовсе не пользовались: густая зелень вдоль рельсов, а рельсы заржавели, и старые балки, на которых лежат они, сгнили. Сюда, на такие пути, загоняют стоять отслужившие свой век вагоны. Пройдешь с полверсты по ним — и наткнешься на поперечную, преграждающую путь балку: дальше нет рельсов, ехать некуда. Точно ли ехать некуда? Не проходил ли тут раньше кто? Не проезжал ли настоящий паровоз? И как бы там ни было, есть или нет предшественники, найду или нет попутчиков, мне суждено стало идти именно этим, заросшим колючей крапивой, покинутым и заброшенным путем.

2

11 октября 1777 года молодой Моцарт взялся за перо, чтоб написать отцу. Отец неторопливо запрашивал его: почему ты ни слова не пишешь о Мысливечке? Он знал — удивительно, как при отсутствии телеграфа и радио, при медленном, по-черепашьи, передвижении на лошадях люди в восемнадцатом веке узнавали за тридевять земель новости! — он уже знал, что больной Мысливечек находится в Мюнхене, где этой осенью находились и его жена с сыном. Впрочем, Зальцбург был не за тридевять земель от Мюнхена, и «слухи» шли, как сейчас идут, скорее всяких телеграмм и телефонов, а к тому же и сам Леопольд получил уже письмо от Мысливечка.

Но интересно, каким был Мюнхен, баварская вотчина, в ту осень? Девять лет спустя, тоже осенью, въезжал в него под дождиком Гёте, спрятавшийся под чужую фамилию, с паспортом на имя некоего Мёллера, и первые страницы «Итальянского путешествия» — пропитанного счастьем дневника поэта — говорят кое-что о городе Мюнхене, каким он тогда был. Если допустить, что лицо городов менялось в ту пору крайне медленно — люди строили медленно и еще того медленней разрушали, — то мы, глазами поэта, можем бегло взглянуть на не очень изменившуюся (только увеличились числом коллекции в герцогской картинной галерее да вывезены из Рима кое-какие древности, и дороги, может быть, чище стали за девять ушедших

вперед лет!) баварскую столицу, где сейчас Моцарт с матерью. Наверное, тот же самый среднеевропейский туман, похожий на дождик, мелкой водяной пылью осаждающийся на одежду, та же гостиница «У черного орла», из окон которой видна красивая башня, та же торговка с корзиной южных плодов, фиг, в которых Гёте увидел первый привет страстно желанной ему Италии[3], куда помчался он тайком, убегая от друзей и веймарского двора, чтоб окунуться в драгоценное одиночество, одиночество…

Так вот, Мюнхен. Моцарт был здесь уже несколько дней и, наконец, взялся за перо. Это длинное письмо от 11 октября 1777 года — один из самых потрясающих документов эпистолярного жанра, какими до сих пор располагает человечество. Пиши я диссертацию — привела бы его целиком, благо оно еще ни разу не было переведено на русский язык, и читатель получил бы, наверное, такой же удар в сердце, как я. Приходилось вам наблюдать, как хромой или заика, в минуты стремительного потока мыслей или понесшей их силы переживания, вдруг начинают бежать, хромая гораздо меньше, или говорить, почти не заикаясь? Моцарт в этом письме, вылившемся на нескольких страницах, говорит по-немецки чище, делает куда меньше ошибок, почти не употребляет шифров и кода, обычных во всех его других письмах: видно, что сила впечатления понесла его, обгоняет руку с пером, выпрямляет язык. Трудно пересказывать своими словами то, что написано гением. Но я рассказываю, а цитата в рассказе как ком неспекшегося теста в хлебе.

Моцарт как будто даже сердится на отца — Мысливечек, Мысливечек… То запрещают ему навестить его, то требуют, чтоб он его увидел и написал (это еще не из письма!). Обращение звучит как бы слегка отстраняюще, с холодком, какой чувствует человек, пережив вдруг нечто очень большое, чего адресат не пережил и о чем вряд ли может даже представление иметь: «Mon très chèr père»[4] По-французски Моцарт обращается к родным нередко, но тут — без шутки и улыбки, а именно с холодком. Он ничего не писал о Мысливечке, потому что рад был, когда не приходилось о нем думать. Весь Мюнхен помешался как будто, со всех сторон только и слышишь, как Мысливечек восхваляет его, как высоко ставит, какой он верный, хороший друг ему, Моцарту, — а тут еще он один лежит в госпитале, и не навестить его было просто немыслимо, что бы там ни советовали близкие. Во-первых, зараза уже прошла, подхватить там уже нечего. Моцарт побывал у заведующего герцогским госпиталем, и тот сам ему об этом сказал. Заразы опасаться нечего, но остался запах. Все, видимо, говорили ему, что в маленькой палате, отведенной больному, оставаться с ним невозможно — от довольно крепкого

запаха. Поэтому Моцарт принял свои меры предосторожности, и заведующий госпиталем вполне согласился с этим и пошел ему навстречу: увидеть Мысливечка решено было в госпитальном саду, где он от 11 до 12 гуляет. Утром Моцарт вместе со своей матерью и неким орденским секретарем фон Хаммом (который потом как-то улетучился из письма) отправились в герцогский госпиталь. При госпитале была церковь, в этот час шла месса, и мать Моцарта пошла в церковь, а сам он вошел не без сжатия сердца в больничный сад. Но дорожки сада оказались пусты. Пришлось послать за больным служителя. И скоро Моцарт увидел, как больной Мысливечек приближается к нему.

Еще четырнадцатилетним мальчиком, острым на язык, во время своего первого путешествия с отцом по Италии, Моцарт познакомился в Болонье с чехом-пражанином Иозефом Мысливечком, тогда уже знаменитым оперным композитором тридцати трех лет. Видел он его и на следующий, 1771 год, и в 1772 году в Милане. Во все эти встречи Моцарт был еще гениальным подростком, не парой по возрасту новому знакомому, который больше имел общего с папашей, Леопольдом Моцартом. Но и в ранней своей юности, как и в самом детстве, маленький Моцарт был необыкновенно наблюдателен — пластически; это видно из коротких характеристик людям, какие он дает в письмах: две-три черты, подмеченное личное свойство — и человек встает в памяти зримым образом, с небольшим оттенком смешного, которое Моцарт любил подсматривать в людях. Мысливечка он тоже, с тех полудетских лет, запомнил пластически, но, видимо, на этот раз без всякого следа усмешки. Воспоминание было ярко положительно, даже красиво:

«Я сразу узнал его по походке», — пишет Моцарт отцу в начале письма.

Какая должна быть походка, чтоб сразу узнать по ней человека спустя пять-шесть лет, да еще таких лет, когда мальчик становится взрослым и память его переполнена впечатлениями новыми! Думая много раз потом о походке Мысливечка, узнанной Моцартом, прежде чем он увидел лицо приближающегося человека, я не могла отделаться от каких-то литературно-художественных реминисценций, пришедших на помощь. Вторая половина века восемнадцатого — это, конечно, не первая его половина, когда мужчины, опуская вниз перед собой шляпу с перьями и сгибая вперед стан, делали «комплимент», или «реверанс», который во всей своей женственной грации глядит на нас со множества фарфоровых статуэток, галантных полотен, воспроизведений тогдашних нравов и манер на тысячах гравюр.

Реверанс был настолько обязателен для мужчины, что

молодой русский вельможа Корсаков, щеголь и франт, скрепя сердце прикативший по вызову из Парижа в строящийся Петербург и отправившийся представиться Петру Первому на корабельную верфь, попал в затруднительное положение: Петр стоял на верху корабельной мачты, куда вынужден был карабкаться со своими депешами и парижский щеголь. Помните эти строки у Пушкина в «Арапе Петра Великого»? «Я стоял на веревочной лестнице и не имел довольно места, чтоб сделать приличный реверанс, и совершенно замешался, что отроду со мной не случалось». Реверанс на веревочной лестнице!

Но и во второй половине века мужчины кланялись с большой грацией. Реверанс, кстати сказать, очень живучая вещь — все мое поколение девочек, учившихся в дореволюционных гимназиях, привыкло их делать на бегу, приседая перед начальством… Очень много для походки мужчин, их легкости, грации, изящества, галантности сделали также и короткие, до колен, атласные штаны в обтяжку, позволившие видеть ногу во всей ее естественной стройности.

Больной шел по дороге, спеша к посетителю. Если Моцарт, еще не видя лица, мог узнать его по походке, — значит, болезнь (и ужасная рана на ноге) не изменила, не искривила эту походку, и значит, прочной и очень отстоявшейся во времени была у этого больного культура его ходьбы, культура движения, та грация своего времени и стиля эпохи, которая в одном старом источнике, процитированном итальянским ученым в наши дни, заставила автора назвать Мысливечка «галантным кавалером». Легкой музыкальной походкой шел Мысливечек к своему дорогому гостю и, дойдя, взял его за руку. Но он понимал, что вид его страшен и надо как-то смягчить разницу между этим внешним видом и сохранившей свой прежний характер походкой. Не жалобой, а только необходимой разъяснительной вежливостью, в помощь постороннему человеку, прозвучала его первая фраза: «Вот видите (da sehen Sie), как я несчастлив…»

Моцарту эти слова и этот страшный облик так подступили к сердцу, что он ответил, чуть не плача (долго дрожал и обмирал после, вспоминая эту минуту в саду): «От всего сердца сострадаю вам, мой милый друг!»

По-разному представляешь себе развитие этого диалога. Я почти уверена, что и я, и вы, почувствовав настоящее волнение и сострадание к себе, — а слезы и сострадание к вам, когда вы беспредельно страдаете сами, заразительны, они способны разорвать между вами преграду очень трудной сдерживаемости, и слезы хлынут у вас самого, принося облегчение, — так вот, может быть, вы и я отвернетесь, чтоб скрыть их, может быть, упадете на

грудь другу, но чаще всего в разрушенную плотину хлынула бы естественная человеческая жалоба, не та, почти светская, фраза: «Вы видите, как я несчастлив», а глубокая, раздирающая душу, в гнев и попрек судьбе: не хочу больше жить, не могу больше жить!

Но Мысливечек увидел перед собой человека, потрясенного ужасом от чужого несчастия, и человек этот был еще очень молод, моложе его почти на двадцать лет: ему уже сорок — Моцарту всего двадцать один, а несчастье было его собственное, и есть редкие люди, которым все свое собственное кажется в иные минуты второстепенным. Он попытался *отвлечь* Моцарта от сострадания и слез:

— Но скажите, что же вы делаете? Мне сообщили, что вы тут, а я едва мог поверить, что Моцарт здесь и еще не зашел, не навестил меня.

— Прошу прощения, просто разрывался на части (so viele Gänge gemacht), такое тут множество друзей…

— Убежден, что в Мюнхене у вас много друзей, но вряд ли еще есть такой друг вам, как я. Скажите, получили вы известие от вашего отца в ответ на одно мое письмо?

Весь этот разговор Моцарт записывает с протокольной точностью, не ставя в письме ни кавычек, ни двоеточий, иногда в первом, иногда в третьем лице, но по ходу написанного вы все время в русле его состояния и переменчивости этого состояния, точь-в-точь как переживает он сам, когда пишет это письмо.

Попытка отвлечь не удалась. Моцарт еле шевелит губами. Он «так дрожал всем телом, что едва мог произнести слово».

Тогда Мысливечек делает вторую попытку, показывая большое знание человеческой души. Он заговаривает о заказе на оперу. Все они, музыканты, в этот удивительный век странствующие и не странствующие, живут заказами на свое творчество, нуждаются в звонкой монете — Моцарт, как и другие, как и сам Мысливечек, — ждут их и живут ими, но вряд ли станут снабжать ими друг друга. А Мысливечек говорит:

— Синьор Гаэтано Санторо, неаполитанский импресарио, вынужден был заказать на нынешний карнавал оперу по протекции некоему синьору Валентино, но на будущий год у него три свободные вакансии. Одна из них в моем распоряжении, потому что я уже шесть раз писал для Неаполя. Но мне ничего теперь не стоит взять себе худшую, а вам предоставить лучшую — для карнавала, да и бог весть, смогу ли я еще поехать туда, не смогу — отошлю обратно договор. Труппа подобралась на будущий год хорошая, все люди, которых я рекомендовал, видите ли, в Неаполе мне доверяют, когда говорю — возьмите такого-то, они берут…

И тут произошел в изложении Моцарта перелом. Деловая речь Мысливечка подействовала, она отвлекла. Дальше Моцарт пишет отцу уже от себя: у них первый певец — Маркези, Мысливечек его очень хвалит, да и весь Мюнхен тоже, примадонна там Маркиани, тоже хорошая… Видно, что Вольфганг уже весь загорелся поехать в Италию, предложение Мысливечка захватило его, он приводит отцу свои аргументы, перечисляя подобравшихся отличных актеров (тенор — лучший во всей Италии). И передает уже совсем другим тоном заключительную фразу Мысливечка: «Прошу вас, поезжайте в Италию, там умеют уважать и высоко ценить».

И ведь это правда, горячо продолжает Моцарт уже от себя, убеждая отца, своего главного советника и импресарио, без которого до сих пор не ступал и шагу, — ведь я ни в какой другой стране не видел такого успеха, такого признания, как в Италии. Он сообщает, что Мысливечек обещал написать для него образец письма к Санторо (по-итальянски), надо только завтра пойти к нему, переписать это письмо своей рукой. Но тут нормальное состояние опять покидает Моцарта, он не может перешагнуть через новое испытание: переписывать письмо придется не в саду же, где это невозможно, а идти к больному в палату…

Я, конечно, обещал ему обязательно прийти, но на следующий день написал ему по-итальянски, совсем натурально (ganz natürlich): «Никак не могу прийти, я не смог ничего в рот взять, спал только три часа, весь день был как сумасшедший, вы все время стояли перед моими глазами…», и так далее: всё вещи правдивые, как солнце на небе.

Здесь в рассказе отцу звучит уже некоторое отдаление от факта, его пережитость. Он уверяет, что написал Мысливечку голую правду, правдой оно и было, но уже *было*. В этом месте правда осталась позади, волнение утихло, заметен даже какой-то бессознательный стыд за себя, желание оправдаться. Моцарт сам чувствует, что он ответил на доброту друга не добротой, а только испуганными прятками, и приходится уверять отца (как и себя), что описание его чувств — голая правда. Но Мысливечек тоже это понял, только понял не поверхностно. В «прятках» Моцарта он увидел инстинктивное самосохранение гениального юноши, нервная система которого действительно потрясена, и ответил не на «совсем натуральные» уверения, а на спрятанную глубоко под ними потрясенность. Его ответ Моцарт тоже переписал в письме, и я привожу его слово в слово, по-итальянски, как оно было написано. Видно, за долгое пребывание в Италии чеху было уже так несвойственно писать по-немецки, что даже и Моцарт ранее, как выше я сказала, написал ему записочку по-итальянски.

«Вы чересчур чувствительны к моей болезни, — благодарю вас за ваше доброе сердце. Если поедете в Прагу, дам для вас письмо графу Пахта. Не принимайте так близко к сердцу мое несчастье, вначале я вывалился из коляски, потом попал в руки невежественных докторов, терпение. Да будет, как того хочет бог».

Вот на этом самом месте, заложив книгу закладкой, я почувствовала, как буря поднимается во мне. Эти бури — особенные, предвестники очистительной тишины, когда возникает завязь будущей книги вашей. Со дна словно вихрем взметаются сухие листья, несутся вскачь, подгоняемые ветром; ветви трещат и наклоняются, птицы снялись и стаей беспорядочно летят в сторону, сейчас сверкнет зигзаг из пыльного неба и на пыльную землю упадет первая капля. Все прошлые интересы и замыслы, записанный распорядок дня по календарю: до такого-то числа докончить столько-то, потом начать делать то-то… все это снял вихрь, оставив один вспыхнувший интерес и волненьем выжатую слезу на реснице.

Какой человек встал передо мной из письма Моцарта, когда я думала было заняться одним Моцартом! Пусть этот человек меньше, пусть его творческий дар менее значителен и всевозможные люди науки меньше интересуются им, но знал ли сам Моцарт, какой образ возник из-под его торопливого пера в письме к отцу?

Можно обойти всю историю человечества и найти на пути немало гениев, немало фигур, несравнимых по новизне, силе, оригинальности творческого действия, но, как иголку в сене, с трудом стали бы вы искать между этими великими в огромном, бездонном прошлом человечества самое редкое качество: доброту. Может быть, потому, что исключительные люди редко бывают добрыми, а люди обыкновенные не попадают в песню, о них молчат даже камни на могилах, если есть эти камни. Мысливечек предстал предо мной из лихорадочных строк молодого Моцарта как по-настоящему добрый и не себялюбивый человек. Добрый и не себялюбивый — и еще что-то. Очень проницательный, очень дидактичный в том смысле, что умеет в отношениях с друзьями думать о них, а не о себе, о добре для них, а не для себя, и употреблять такие приемы, какие очень хороший педагог мог бы сделать: отвлечь внимание от тяжелого, привлечь на нужное, облегчить настроение, высветлить его, подбодрить. Все это сделал незримый Мысливечек, изъеденный какой-то страшной болезнью, на дорожках больничного сада — в отношении молодого, здорового, имевшего перед собой весь блеск будущей славы, все блаженства непрерывного творчества,

любовь, жизнь, годы, может быть, десятки лет жизни, когда самому Мысливечку осталось прожить всего лишь три года и три месяца, хотя, правда, сам он этого еще не знал.

И вместо интереса к великому Моцарту, о котором так много уже написано и так еще много будут писать, захватил меня интерес к чешскому композитору Мысливечку, о котором почти ничего не писали и почти ничего не знали. А сама я в ту минуту знала о нем только лишь то, что прочитала в письме Моцарта от 11 октября 1777 года.

Помню, в эту минуту в библиотечном зале, где я занималась, открыли окно. Делалось это, когда воздух весь отрабатывался, переполнялся углекислотой и дышать становилось тяжело, а читателям в зале начинало неудержимо хотеться спать.

На улице шел снег, а когда у нас открыли окно, снег стал порхать в самой комнате. Все это я видела мельком, потому что думала о воскрешении из мертвых. Воскрешение из мертвых! Это — колоссальная тема искусства. Она колоссальна потому, что между жизнью и смертью, живущим и умершим есть черта, которой сознание никогда не перешагивало, а в далекую эпоху и в тех странах, в католической Италии, например, времен Ренессанса и раньше, когда люди верили в личное бессмертие, воображение художника представляло себе умерших тенями и выводило их из царства смерти всегда какими-то странными, закутанными в серые складки, с едва различимыми лицами, бесплотными фигурами. Воскрешение из мертвых — тема больших мастеров кисти, тема больших поэтов, миф об Орфее, музыкой вызвавшем из царства смерти свою Эвридику. Мне же предстояло скромными словами исследователя вызвать из небытия умершего человека, Иозефа Мысливечка, вызвать к звучанию забытую его музыку, и это стало завязью будущей моей работы многих и многих лет.

Теперь уже возвращение к письму Моцарта, которое следовало дочитать, произошло совсем по-другому. Отодвинулся интерес к тем местам в письме, которые касались непосредственно Моцарта и его собственных дел, и наполнились особым смыслом строки, относившиеся к его больному другу. А таких строк было немало.

Следовало прежде всего выяснить: сдержал ли Мысливечек свое обещание — написать образец письма к Санторо, в ущерб своему собственному заказу из Неаполя. Оказывается — сдержал. «Он прислал мне изложение письма к Санторо», и «я могу теперь в любую минуту написать письмо в Неаполь». Но действительно ли Мысливечек составил это письмо для друга в ущерб себе, с таким содержанием, чтоб обещанная ему самому, Мысливечку,

карнавальная опера, опера ultima, которая идет обычно весь сезон перед постом и за которую больше платят, отошла от него к Моцарту? Ответ на это особенно важен потому, что практичный папаша Леопольд при всей своей дружбе с Мысливечком предстает перед читателем в своих письмах к сыну в не очень-то симпатичном свете, отпуская иной раз по адресу своего друга недобрые шуточки и приписывая ему корысть и практицизм, в которых сам он более всего и повинен.

Тут выясняется, как важно было раскрыть, параллельно с Нолем, позднейшее издание писем Моцарта Мюллер-Азовым: у Ноля итальянский текст посланного Вольфгангу Мысливечком обращения к Санторо отсутствует и в оригинале и в переводе; а у Мюллер-Азова, печатавшего письма без всяких сокращений, он приведен полностью, и там все на месте: обращение, заявка на оперу, просьба, чтоб это непременно была карнавальная, а никакая другая, нужные выражения для желаемого ответа, указание на сто дукатов как на минимальную оплату. И только за этим текстом следует фраза, которая у Ноля стоит сразу же за словами: «Он прислал мне изложение письма к Санторо». Моцарту оставалось переписать этот образец и за своей подписью отправить в Неаполь.

Когда он пересилил и свой страх больного, и свой стыд за этот страх; и когда больной друг прислал ему собственноручно составленное для него письмо к неаполитанскому импресарио, доказав, что тут было не одно только голое обещание; и когда, наконец, Мысливечек не только обещанное выполнил, но, вероятно, вспомнив упоминавшуюся ими в разговоре Прагу (о чем нет у Моцарта в письме, но должно было быть в их беседе), предложил вдобавок дать Моцарту рекомендательное письмо к графу Пахта, — весь дальнейший тон длинного послания Вольфганга к отцу изменился. Он стал здоровее, веселее, типично моцартовским. Больной Мысливечек так подбодрил его, так поднял его веру в себя самого, дал ему такой профессиональный толчок к творчеству, что это излилось на нескольких страницах волной оптимизма:

— Многие говорили мне тут, что Мысливечек очень удивлялся, когда перед ним упоминали и других пианистов; он все время отвечал, чтоб никто и не думал воображать о себе — никто так не может играть, как Моцарт, и в Италии, где самые крупные мастера, когда назовут имя Моцарта, — все замолкают.

Он пишет — просто захлебываясь от охватившей его жажды — о своем желании написать оперу, о своей мечте поставить ее в Неаполе, откуда она прогремит по всему свету:

— Я просто перенести не могу упоминание об опере, увидеть

театра не могу, о голосах певцов слышать не могу…чтоб — ох — не выйти из себя…

Так страстно вдруг потянуло Моцарта к творчеству, к музыке, к сочинению именно оперы, словно свидание с Мысливечком окрылило его творческий гений.

А дальше идут свидетельства, которые не может обойти ни один ученый, если б он вздумал писать о Мысливечке научное исследование. У Моцарта вдруг пропал страх. На следующий день он пошел в госпиталь прощаться, да не один, а со своей матерью. В этот раз не дрожат его колени, не трепещет перо в руке, взгляд не затуманен и суждение не замутнено. Мы чувствуем, что «профессиональный толчок» на самом деле дан ему, ведь с Мысливечком говорить было легко, просто, интересно: «Если б не его лицо, то был бы он совершенно тот же самый, полный огня, воодушевления (Geist — интеллекта, духовности) и жизни, похудевший немного, разумеется, но во всем остальном тот же добрый бодрый (aufgeweckte — разбуженный, пробужденный) человек, весь Мюнхен говорит об его оратории «Абрам и Исаак», которую он тут сочинил. У него сейчас, кроме нескольких арий, готовы кантата и серенада; постом, когда болезнь его была сильнее всего, сделал он оперу для Падуи. Да все ни к чему, тут тоже говорят, что доктора и хирурги загубили его, — это настоящий рак на ноге. Хирург Како, осел, выжег ему весь нос долой; представляете, какую он вынес муку…»

Это дословно, и это уже не трепет руки испуганного мальчика. А мать Моцарта, спокойная и сердечная, сидит у больного полтора часа, ни капли не устрашась. Ее прелестное, полуграмотное письмо нельзя не привести целиком, так оно женственно-хорошо, и видно, что сам Мысливечек отдохнул душой в разговоре с ней, как отдыхал когда-то старый Шевченко, возвращаясь из ссылки, в беседе со старушкой Костомаровой:

«Намедни были мы у Мысливечка, я и Вольфганг, с 11 до половины первого, его очень жалко, я с ним разговаривала, будто знала его всю мою жизнь, он истинный друг Вольфгангу и всем тут говорил про него самое наилучшее, что нам каждый сообщает».

Глава вторая

Блуждает память в миллионе
Лет, отмелькавших, словно сон.
А там, в твоем несчетном лоне,
Роится новый миллион.
За голубым его теченьем,
Подобным Млечному Пути,
Суди грядущим поколеньям
Опять грядущее найти!

Из «Оды Времени»[5]

1

Имея перед глазами одно-единственное письмо, я могу представить себе характер человека; но, чтоб очистить этот характер от всяческих подозрений, нужны годы исследований, множество документов. Например, не звучит ли хвастовство или хоть преувеличение в такой фразе о себе: «в Неаполе мне доверяют: когда я говорю — возьмите такого-то, они его берут»? Неужели чужестранцу, заезжему чеху, в Италии так безусловно верили, что дирекции знаменитого театра Сан-Карло или театра Реале было достаточно его рекомендации, чтоб пригласить певца?

Ученому-историку легко — он держится за нить времени, сплетенную еще до него веками и событиями, и этот счет времени называет словом «хронология». А «воскрешение из мертвых» живого человеческого образа никак не связано с хронологией. Оно дает вам в руки иную незримую ниточку, заложенную в человеческой личности, — и в ней сплетено воедино все время жизни человека. Следуя за этой нитью, вы мчитесь во времени то туда, то сюда, и времена сдвигаются вокруг вас или плывут перед вами, как горы в окне, одна за другой, отодвигаясь, поворачиваясь, возвращаясь и опять показывая вершину свою то спереди, то сбоку.

Так я сижу и вижу в окне маленького разбитого вагона этот наплыв и переплыв времен — с двадцатого века в восемнадцатый, и обратно. Поезд, в котором я еду, называется везувианским, а дорога — окружною. По-итальянски это звучит гораздо красивей. Утром, с трудом разыскав в Неаполе грязную площадь Гарибальди, похожую на старый заезжий двор, где во времена колымаг и тарантасов меняли лошадей, я вошла в вокзальное помещение, тоже с избытком грязное и староватое. Отсюда отходят пригородные поезда в разные стороны; и отсюда бегут кольцевые вагончики вокруг старика Везувия, по пепельному его плодородию, где опять и опять селятся люди, не устрашенные внезапным движением его плеч и огненными плевками его пасти. Это так похоже на сказки, где в густой бороде спящего великана дымят деревеньки или на вздутом чреве заснувшего кита успел вырасти город с золотыми колокольнями и малиновым колокольным звоном.

Еду я по пеплу Везувия в маленькое местечко Понтичелли, где на улице Оттавиано живет мой добрый знакомый, которого я еще не видела в лицо, но уже два года как обмениваюсь с ним письмами, — профессор литературы и латинского языка, Улисс Прота Джурлео. Имя его мне назвал много лет назад в чешском городе Брно другой ученый — доктор Ян Рацек. Но тогда я забыла это сложное имя. Собирая по крохам во всех энциклопедиях мира, где только возможно, черты и черточки образа Мысливечка, я снова наткнулась на это имя в только что вышедшей итальянской «Enciclopedia dello Spettacolo». Там, в библиографии собственной статьи Прота Джурлео о Иозефе Мысливечке, стоит ссылка на его же работу под названием «Аббат Галиани, посрамленный (или точнее — поставленный в затруднительное положение) одним богемским (чешским) музыкантом».

Аббат Галиани! Тот, кто покорил меня в мои семнадцать лет в вечерней читальне старой Москвы, именовавшейся в ту пору библиотекой Румянцевского музея! Снова как будто наплыла в окне давно пройденная, давно отошедшая в прошлое вершина времени, и мало ей, что наплыла, но конец столкнулся с началом, семнадцать лет с семьюдесятью годами, и большая новая тема, большой полюбившийся образ — музыканта Мысливечка — встретился с игривым диалектиком-экономистом, аббатом Фердинандо Галиани. Первая любовь зари жизни оказалась связанной с последней любовью ее заката.

На втором этаже белого деревенского домика дверь распахнула черноглазая донна Роза — верная супруга и помощница профессора. По русско-итальянскому обычаю, первый раз видя друг друга, мы с ней расцеловались, и вот я в большом

светлом кабинете с одним длинным столом посередине и полками вдоль стен, доверху уставленными книгами. Профессор, в величавой старости, стоя в мягком шлафроке у стола, где уже стопочкой собраны были разные нужные мне документы, ожидал меня как давно знакомого товарища. Он тоже любит Мысливечка. Занимаясь из года в год историей неаполитанских театров, он то и дело наталкивался в старых архивах и в газетах XVIII века на чешского оперного композитора, приезжавшего много раз в Неаполь, и делал выписки о нем. На тонкой бумаге, отстуканные на машинке, ясные и четкие строки черным и красным шрифтом, похожие на печатные, стали для меня драгоценнейшим его подарком.

— Возьмите их, все равно сам я больше писать о Мысливечке не буду, — и он задал мне, в свою очередь, в виде очень неравного обмена, несколько вопросов о разных итальянских музыкантах, работавших в далекое время в России. Это была сейчас близкая ему тема, над ней он работал — итальянские музыканты в русских консерваториях и в русских городах, — материалы о которых в Неаполе достать было трудно.

Дар, полученный мною от Прота Джурлео, был огромен. Многолетние выписки из газет XVIII века, из государственного архива Неаполя, из библиотеки Семинарии неаполитанского архиепископа, куда мне трудно было бы проникнуть, а и проникнув, — не хватило бы времени, чтоб прочитать и переписать их[6]. Что до статьи про аббата Галиани и Мысливечка, я получила ее от автора еще в Москве и, сидя со своим учителем итальянского языка, уже давно перевела ее. Но Галиани опять откладывается — о нем будет еще не скоро.

Как же насчет фразы в письме Моцарта, упомянутой мною выше?

Профессор Прота Джурлео сделал своими выписками важнейшее дело; и сам он, тронутый и убежденный найденными им документами, говорит о чешском музыканте как о живом человеке, защищая его от всяческих обид. Серьезный и честный музыкант, на слово которого можно положиться, уважаемый, как мало кто в театральной среде, вот каким представляется Мысливечек в этих выписках из протоколов театральной джунты — общества, или городского управления, вершившего судьбы театров в Неаполе. Ему дается именно такая официальная характеристика: *«Личность серьезная и честная, заслуживающая полнейшего нашего доверия… не нуждающаяся в похвалах, ибо его артистическая ценность и моральная безупречность отмечены и правительством и публикой»*. К нему все время обращаются с просьбой высказаться о такой-то и такой кандидатуре, и

высказанное им мнение становится решающим. Дон Бернардо Буоно, член театральной джунты, просит его написать, что он думает о певце Рубинелли, и Мысливечек отвечает ему (письмо сохранилось в неаполитанском архиве) подробной положительной характеристикой Рубинелли. В результате певец приглашается в театр Реале.

Апрель 1777 года, за несколько месяцев до больничной встречи Мысливечка с Моцартом: тот же неаполитанский импресарио Санторо, к которому спустя полгода Мысливечек направит Моцарта, вносит предложение джунте пригласить на неаполитанскую сцену певца Луиджи Маркези. Основание: письмо Мысливечка из Баварии о том, что Луиджи Маркези — выше всех прочих певцов в Италии. «Говоря с полной моей искренностью, — пишет Мысливечек, — музыкант Маркези превосходит всех прочих, он одарен большим голосовым диапазоном, поет с отменным вкусом…» Джунта постановляет, отдавая должное «честному маэстро ди Капелла (то есть Мысливечку, имевшему с 1771 года официальное звание капельмейстера, дирижера оркестра), достойному полного доверия», пригласить Маркези на первую роль.

Март 1779 года — маэстро ди Капелла Мысливечек рекомендует Неаполю певца Томмазо Консоли, и рекомендация его принимается опять «с одобрением короля». Певец Томмазо Консоли поет в сезон 1781 года, поет с той сцены, откуда девять раз чаровали неаполитанцев оперы любимого ими богемца, а сам богемец, рекомендовавший Томмазо, уже спит в сырой земле Рима или, точнее, под каменными плитами церкви Сан-Лоренцо ин Лучина.

Даже и той небольшой части рекомендаций, какие сохранились полностью или с чужих слов и несут на себе печать самого Мысливечка, повторяя его слова и выражения, даже этой небольшой части достаточно, чтоб почувствовать ее особенность. Сколько пишется бумажек, чтоб «порадеть родному человечку»! Или, может быть, попросту отвязаться от него. Как много писалось их и в XVIII веке, писалось большими людьми искусства, королевскими министрами, придворными фаворитами. Горячий итальянский темперамент и острое чувство кровного родства делали такие бумажки в Италии бесчисленными, как мусор придорожный. Но здесь из этих документов глядит другое. Понятно, почему джунта высоко ценила их и полностью доверяла им. Из этих документов глядит нечто напомнившее мне опять Пушкина и опять его «Арапа Петра Великого» — тех степенных заморских шкиперов, в беседе с которыми Петр был серьезен; тех иностранцев-мастеров, которые не боялись указывать ему на

действительное положение дел; словом, то независимое, достоинством наполненное суждение, какое честный иностранец, не связанный по рукам и ногам родством, свойством и кумовством, открыто высказывает тому, кто его о нем спрашивает.

«Видите ли, в Неаполе мне доверяют, когда говорю: возьмите такого-то, они берут…»

В этом признании, сделанном Моцарту между слов, нет, оказывается, и тени хвастовства, а скорее даже некоторое умаление себя, немножко даже сконфуженной улыбки.

Я пустилась в свой долгий путь, только чтоб доказать это тебе и читателю, а получила, в сущности, гораздо больше. Еще и еще раз перечитываю драгоценный дар Прота Джурлео. Выписки помечены звездочками — что взято из театральных папок архива, что из газет, с указанием откуда: но одно уже утеряно (сохранилась лишь подробная запись ученого), другое осталось и может быть сверено. И эти выписки, касающиеся рекомендаций, рисуют характер с точностью художественного портрета. Нигде не восклицает Мысливечек «вообще»: хорош, прекрасен, но обязательно — *почему, чем*; он разбирает свойства голоса, фигуру певца, его пригодность для сцены; он не боится сказать отрицательно о том, что, по его мнению, плохо. В Неаполе для роли, требующей огромной силы звука, щедрой подачи голоса, намечена певица Маккерини-Авзани. Это совсем не по плечу ей. Мысливечек пишет об этом, называя вещи их именами и как они есть: голос у певицы «малюсенький» — «piccolissimo voce».

И тут, прочитав о малюсеньком голосе Маккерини, я перелетела мысленно из белого домика Понтичелли в строгие комнаты Венской национальной библиотеки, где, поднявшись по трем крутым лестничным пролетам под самую крышу, попадаешь в отделение архивных документов.

Любезный и брызжущий чисто венской радостью жизни, с венскими искорками веселья в глазах, доктор Леопольд Новак, имеющий еще много чинов, кроме научных званий, сообщил мне, торопясь куда-то и на минуту задерживаясь мыслью на Мысливечке, что, кроме оперных партитур, есть еще целых два письма чешского композитора — «оригиналы, конечно, и мы их вам покажем».

И вот я в отделении Венского национального архива, перед оригиналами двух писем (имевших для работы моей очень большое значение!) — писем, до сих пор нигде не упоминавшихся, ни в одной библиографической справке. Знали о тех, что находятся в Болонье, в собрании знаменитого падре Мартини (хотя и они не были еще напечатаны), но о венских

никто и словом не обмолвился, а вот они передо мной, и одно из этих писем как раз касается певицы Маккерини, принявшей добавленье к своей фамилии: Авзани. Написано это письмо 25 августа 1776 года из Флоренции. Мы увидим позднее, что было с Мысливечком в ту страшную для него пору во Флоренции, а сейчас интересно прочитать самое письмо. Адресовано оно, по всей видимости, тому, с кем Мысливечек поддерживал переписку много лет — «к идолу всей Италии», как его называли тогда, знаменитейшему музыкальному теоретику своего времени, падре Джанбаттиста Мартини, чьим именем называется сейчас самая знаменитая в мире болонская музыкальная библиотека. Слово падре Мартини было очень веским словом; его почтительно выслушивал «папа Моцарт», строптивый Леопольд Моцарт. От падре Мартини зависел вопрос о приеме членов в болонскую филармоническую академию. Он считался чем-то вроде оракула в мире музыки и театра. И вот он написал, видимо, Мысливечку ту самую записку, «чтоб порадеть родному человечку», о которой выше было уже сказано. Записку-просьбу об устройстве на сцене во Флоренции певицы Джузеппы Маккерини, у которой и тогда, как год спустя, вряд ли что-нибудь прибавлено было к ее малюсенькому голоску, piccolissimo voce. Затруднительно было отказать падре Мартини, даже прямо невозможно. Мы вовсе не знаем, что именно произошло во Флоренции и насколько верна действительности приводимая причина, но только Мысливечек просьбы всемогущего падре Мартини не исполнил. В самых изысканных выражениях своего галантного века и своей необычной для музыканта эрудиции Иозеф Мысливечек пишет:

«…Я был весьма тронут тем, что вы почтили меня, рекомендовав мне синьору Джузеппу Маккерини. И, разумеется, я бы исполнил свой долг, учитывая столь высокую рекомендацию, которую всегда буду почитать как непреложный закон для себя, и оказал бы ей всяческое содействие. Однако нездоровье упомянутой синьоры и неблаговидное поведение ее импресарио привели к тому, что она ни за что не пожелала петь. Таким образом, на сей раз я не смог выполнить ваше дражайшее указание…»

Певицу с малюсеньким голоском устраивать во что бы то ни стало — значило для Мысливечка «действовать по протекции». Ну а что такое «протекция» для честного и серьезного чеха, мы уже знаем из того же единственного письма Моцарта, которое продолжаем здесь, на многих страницах, разматывать и разматывать. Не он ли, меняя разговор и пытаясь отвлечь Моцарта от его ужаса вереД своим обезображенным лицом, заговорил с ним на деловую тему и произнес такую фразу:

«Синьор Гаэтано Санторо, неаполитанский импресарио, вынужден был заказать на нынешний карнавал оперу по протекции некоему синьору Валентино…»

Значит, оперы «по протекции» заказывались, и презрительное отношение к этому Мысливечка ясно из его слов как божий день. Чистым выходит образ, полюбившийся мне из одного только письма, — чистым даже более, чем надеялась я сама.

2

Но тут возникает другое, очень важное, сомнение. Должно быть, читатель, если ему не надоело идти за мной по этим страницам, уже давно ждет от меня, когда же я заговорю об этом сомнении и попытаюсь по хорошей книжной фразе прошлого века «пролить на него свет». Перейдем теперь к самому страшному, о чем говорит Моцарт в своем письме.

Чем болен был чешский музыкант? Почему не следовало ходить к нему в госпиталь? «Заразы уже не осталось» — но какой заразы?

Еще до того, как молодой Моцарт сел писать своему отцу длинное письмо, отец его, наставительный и практичный, сам написал сыну 30 сентября 1777 года. Прежде всего он переписал для сына полученное из Мюнхена от Мысливечка письмо. Благодаря, кстати сказать, этой обстоятельной привычке двух Моцартов переписывать друг для друга получаемые ими письма у нас сохранились, вместе с немногими оригиналами болонской и венской библиотек, и эти сердечные, интересам молодого Моцарта целиком посвященные послания. В переписанном письме Мысливечек ставит Леопольда Моцарта в известность о том, что мы уже знаем, — то есть что в Неаполе могут дать Вольфгангу заказ на оперу, но надо обязательно настаивать на ста дукатах оплаты, советует Мысливечек; и опера эта может быть и карнавальной, если сам он, Мысливечек, не в состоянии будет поехать туда. Место это в письме звучит еще убедительней, чем в разговоре: «Чтоб верней было, лучше сразу же написать именно о карнавальной опере, бог весть, смогу ли я сам поехать…»

Видно, что Мысливечек искренне хочет пользы не только молодому Моцарту, но и делу, — пусть, раз сам он не сможет, это достаточно такому музыканту, как Моцарт. Но практичный Леопольд, прикидывая в уме и так и эдак, еще не решает, что для сына лучше. Из его рассуждений видно, что двадцать один год уже не тринадцать, сын его больше не вундеркинд, которому аплодируют и брильянты дарят во дворцах, он вырос из своего

детского бархатного камзольчика, и кусок хлеба стал трудноват, а конкуренция велика. «Если б тебе выпала удача — что мало вероятно — устроиться в Мюнхене…» Вот как обстоит дело. Молодому Моцарту почти невозможно получить работу в Мюнхене, что было бы для семьи желательней всего.

Однако как же быть с Мысливечком, который еще не знает, что Вольфганг в Мюнхене. «Если тем временем господин Мысливечек узнает или уже узнал, что ты в Мюнхене, то всегда может и должно послужить тебе извинением, на случай нежелания твоего посетить его, что мама это тебе запрещает и другие люди ее настроили к тому: это и на самом деле досадный пункт, но должен же он, если он здраво поразмыслит, понять его и не ставить его в вину матери. Что бы там делал бедняга без носа, если б он даже смог поехать в Неаполь, и какую фигуру представлял бы собой в театре?…. Но propria culpa haec acciderunt — кого может он винить в этом, кроме себя и своей отвратительной жизни? Какой стыд перед целым светом! Все должны бежать от него и отвращаться его; это самое настоящее, самим собой приуготованное себе зло!»

Вот как, оказывается, со странным для своего легкомысленного века ханжеством «умывает руки» Моцарт-старший на несчастье товарища-музыканта, всем своим большим влиянием и авторитетом старающегося помочь его сыну. А ведь только 5–6 лет назад они были друзьями, и широко известно письмо Леопольда от 27 октября 1770 года, цитируемое всеми, кто писал о Мысливечке, когда, приехав в Милан во время первого своего путешествия с сыном по Италии, он сообщает жене в Зальцбург, вспоминая недавние дни, проведенные в Болонье: «Господин Мысливечек в Болонье часто посещал нас, а мы его, он частенько вспоминал господ Иоганнеса Хагенауэра и, разумеется, Грёнера. Он писал ораторию для Падуи, которую сейчас, наверное, уже закончил: а потом хотел направиться в Богемию. *Он — человек чести, и мы завязали с ним самую совершенную дружбу».* Год спустя, когда Мысливечек тоже поехал в Милан, он на следующей же день поспешил к своим зальцбургским друзьям, и Леопольд опять пишет домой (23–24 ноября 1771 года): «Сегодня г. Мысливечек, который прибыл вчера, чтобы писать первую (то есть первую в карнавале) оперу (для Милана), был у нас. Гг. фон Майер и де Шизоли тоже кланяются, мы часто собираемся и вчера крепко музицировали в доме фон Майера…» А спустя почти год (7 ноября 1772 г.), опять из Милана, он извещает своих: «Г. Мысливечек еще здесь». Дружба, казалось бы, верная и прочная, длящаяся на чужой для Моцартов стороне, когда Вольфганг еще только мальчик, — не месяц, не два, но

около двух лет, дружба, равная с обеих сторон, даже, может быть, и особенно лестная для Леопольда Моцарта, поскольку Мысливечек в ту пору уже блестящая фигура в музыкальном мире, а Вольфганг только мальчик, — и в каждой строке писем его отца сквозит нескрываемое уважение к чешскому музыканту. А сейчас, когда Мысливечек в страшной беде, отец Моцарта говорит так грубо и так бессердечно, правда, с глазу на глаз, только сыну…

А сын?

Был ли и Вольфганг так жесток к Мысливечку, проявлявшему столько сердечной заботы о нем? Попрекал ли он где-нибудь и когда-нибудь Мысливечка его собственным несчастьем? Надо признать, что интонации мелочности, практицизма и жестокости, присущие Леопольду Моцарту, но совершенно несвойственные его гениальному сыну, все же изредка, да мелькают и в письмах Вольфганга, и это не ускользнуло не только от тех, кто работал над чешским композитором. Даже такой блестящий исследователь Моцарта, как Альфред Эйнштейн, при всей своей любви к нему и пытаясь даже и тут оправдать его, пишет об унаследованных от отца моцартовских жестокостях. Я не хотела приводить цитат и — так часто привожу их! Но пусть слушает читатель эти цитаты, как речи живых людей на очень трудном пути — своего рода «судебном следствии» между неравными сторонами: гением, признанным всем человечеством, и забытым чешским музыкантом, которого мы воскрешаем из забвения. Эйнштейн, адвокат «сильнейшей стороны», становится на минуту простым объективным свидетелем:

«Моцарт никоим образом не был хорошим коллегой. Все время удивляешься и минутами огорчаешься, когда встречаешь в его письмах — правда, как частные его замечания — в высшей степени безжалостные отзывы о музыкальных современниках, подобных Иоммелли, Михаилу Гайдну, Беекке, Абт-Фоглеру, Швейцеру, Клементи, Фишеру, Хесслеру, и многих других. Похвала музыкантам, даже таким, которым он многим обязан, — Глюку, Боккерини, Виогти, Мысливечку — недостаточна…»[7] Свидетель Эйнштейн спускается вслед за этим со своего свидетельского места и снова садится на скамью адвоката. Но беспристрастное показание вырвалось. Уже ни один моцартианец обойти его, по добрым правилам научной работы, не должен.

Тут надо вспомнить не только восклицание Моцарта в одном из его писем, где он хочет сбросить с себя всякое обвинение в легкомысленности: Моцарт влюблен, на пути его уже встают две сестры Вебер, которым суждено войти в его биографию; отец против ранней женитьбы сына («никаких жен!»), против всяких

соблазнов, которых множество на пути сына, против возможности его сбиться с дороги под влиянием окружающих, — и Моцарт, защищаясь, восклицает: «Я не Брунетти и не Мысливечек!» — ставя на одну доску известного зальцбургского скрипача Брунетти, славившегося своим распутством, и Мысливечка (письмо от 22 февраля 1778 года). Не столько это восклицание, хотя и оно жестоко, имею я в виду. Есть строки, которым пора, не считаясь ни с каким культом Моцарта, вернуть их подлинное звучание.

Проходит меньше чем десять месяцев с того дня, как произошло рассказанное мной свидание в мюнхенском госпитале. Всего девять с чем-то месяцев назад Моцарт был охвачен поистине божественным состраданием, он дрожал, не мог связать слов, не мог спать и есть, потрясенный несчастьем своего собрата-музыканта. Моцарт уже не в Мюнхене, он — в Париже. Старый приятель их семьи, Булинджер, пишет ему из Мюнхена, жалуясь на нехватку музыкантов. И Моцарт отвечает ему письмом от 7 августа 1778 года; цитату из этого письма облюбовали биографы Мысливечка; ее можно встретить в словарях; но приводится она облыжно — или в сокращении, или в другом музыкальном ключе. Моцарт пишет:

«Зачем же были так неосторожны и дали улетучиться Мысливечку? А находился под рукой! То-то был бы кусочек! Такого не так-то легко заполучить сызнова, — прямо свеженьким из герцогской Клементинской консерватории! Вот был бы человек, который ужас навел бы на всю придворную музыку одним своим присутствием». Моцарт иронизирует. В его иронии — отзвук леопольдовского «какую фигуру представлял бы он там в театре без носа?». Я перевела точно не только слова, но и весь *тон,* их пронизывающий. А чтоб показать, какой поворот можно придать любой цитате, книжной и газетной, приведу здесь и то, как везде и всюду это место цитируют; «Зачем же были так неосторожны и упустили Мысливечка, бывшего в Мюнхене? Такого другого музыканта не так-то легко найти снова!»

Мне думается, грешным делом, и не в обиду моцартианцам-музыковедам будь сказано, эту цитату переиначили не столько в пользу Мысливечка, сколько в пользу самого Моцарта, — так много в ней того, что англичане называют словом «malice», а мы очень несовершенно переводим словом «злорадство». Ведь Моцарт острит по поводу «герцогской Клементинской консерватории», отлично зная, что Буллинджер сразу поймет его, да и нельзя не понять, — каждому, а тем более мюнхенскому жителю, ясно, что под этой насмешкой подразумевается венерическое отделение «герцогского клементинского госпиталя».

И он острит, может быть, уже зная, куда «улетучился» Мысливечек. Несмотря на болезнь, несмотря на «фигуру», его вытребовали в Неаполь, в Италию, туда, где он так уважаем и ценим, — и Мысливечку, а не Моцарту, досталась в конце концов карнавальная опера в Неаполе, — тут, может быть, к злорадству примешивается и доля других профессиональных человеческих чувств. Но оставим область «комедии» и перейдем в область трагедии.

Слово произнесено, не названная никем болезнь Мысливечка всем стала понятна. Вот только доказана ли она исторически? Была ли она той страшной болезнью, которая ужасом вошла в жизнь Фридриха Ницше, омрачила мышление Мопассана и осью сюжета сделалась в построении судьбы Леверкюна, вымышленного героя романа Томаса Манна «Доктор Фаустус»?

Есть множество веских свидетельств «за», но есть и свидетельства «против», а главное — нет точного ответа. В те времена и до более поздних времен, если не ошибаюсь, существовала об этой болезни простая теория: или нос, или мозг. Начнет выпадать нос — значит течение болезни в целом благополучное; прогрессивного паралича, неизлечимого заболевания центральной нервной системы, уже не будет. А сохранится нос в целости — тогда болезнетворный микроб, не выйдя «наружу», пойдет течь все дальше, дальше, по спинному мозгу, в центральную нервную систему, что с такой потрясающей художественной силой описал в своем романе Томас Манн. И тут уже выздоровления не будет, безносая все равно, с косой в руках, встретит вас раньше времени. К числу аргументов «за» и был тот факт, что «осел» хирург Како выжег Мысливечку в госпитале нос.

Но к этому главному аргументу тотчас прибавляются эпитеты: «невежественные» хирурги, «неловкость (clumsiness) врачей», благодаря «врачебной незадачливости» и тому подобное. Эпитеты, говорящие о том, что попытка упредить природу, прекратить раннее течение болезни, сняв человеку нос заранее, была сделана неудачно и неумело. Но не было ли тут и грубой ошибки диагноза? Моцарт пишет о «раке на ноге» (Beinkrebs); сам Мысливечек упоминает о какой-то аварии с коляской, при которой он был, видимо, искалечен. Наконец, вопрос о заразе: врачи предупредили Моцарта, что заразительного больше ничего не осталось. Похоже и на туберкулез кожи, и на волчанку, и на проказу даже, вовсе не редкую гостью на Европейском континенте в те далекие времена, да и сейчас.

Любопытно, что до публикации писем Моцартов в самых первых биографиях, относившихся к Мысливечку, нет вообще разговора о его болезни и даже не слишком распространяются о

том, что можно назвать «легкомыслием» и что английский ханжа в словаре Грова назвал «отсутствием респектабельности», а ханжа австрийский — «отвратительной жизнью».

Я просмотрела всю литературу, касающуюся Мысливечка, и нигде не нашла указаний на его «распутство», кроме статьи в ранних изданиях словаря Грова. Тогда, будучи в Лондоне, я заказала в библиотеке Британского музея самое первое издание этого словаря. Там, в статье о Мысливечке, имеются ссылки, давшие автору повод говорить о его «нереспектабельном образе жизни». И все четыре ссылки — на письма Моцарта: 1) от 11 октября 1777 года; 2) от 18 ноября 1777 года; 3) от 22 февраля 1778 года; 4) от 7 августа 1778 года. Таким образом, своей несчастной репутацией Мысливечек обязан только Моцарту, для которого сделал так много добра! В противовес этим письмам широкими мазками очень большой человечности рисуется эта жизнь из других источников.

Вот, например, «Биографический лексикон австрийской монархии», издававшийся в 1868 году в Вене доктором К. фон Вурцбахом. Со дня смерти Мысливечка не прошло и столетия (87 лет, чтоб быть точными); еще в памяти исследователей такие документы, как некролог Ф. М. Пельцля, почти дифирамбический (и в нем ни слова о болезни), заметки в «Австрийской всеобщей газете»; еще письма Моцартов изданы только в сокращении и не разобраны целиком исследователями. В этом «Биографическом лексиконе» упоминается прежде всего необычайная *трудоспособность* Мысливечка и *творческая плодотворность*.

Мы уже видели, как серьезно и деловито, с полной профессиональной ответственностью, понимал Мысливечек свой долг музыкального специалиста-консультанта в трудном и ответственном деле рекомендаций и отзывов; это говорило о том, что знание современной ему музыкальной жизни и окружающих его музыкантов было у него огромным, основанным на большом личном опыте. Для такого знания и опыта требуется время. А Мысливечек провел в Италии всего неполных восемнадцать лет, при этом дважды (как точно установлено), а может и чаще (что не установлено, как не установлено и обратное), выезжай к себе на родину, в Прагу. И на эти восемнадцать лет падают ученье у Пешетти в Венеции и написанные им (не входя сейчас в подробности и уточнения) около тридцати *опер*, причем каждая с «симфонией» (как назывались тогда и называл он сам оперные увертюры, они исполнялись и отдельно); *шесть ораторий; несколько кантат; того арий в сопровождении оркестра, дивертисментов, серенад, концертов для скрипки, виолончели и чембало, сонат, квартетов для духовых инструментов и шесть*

квартетов струнных, напечатанных в Амстердаме. Если даже просто рукой разложить бумажки с этими названиями по годам, то получится такая творческая нагрузка на каждый год, о которой современный музыкант даже понятия иметь не может.

А ведь Мысливечек ко всему тому был практик, дирижер оркестра, маэстро ди Капелла (не говоря уже о том, что он был превосходным скрипачом, органистом и пианистом, и даже Леопольд упоминает, как они, будучи вместе в Милане, «делали вечерами много музыки»). Он сам репетировал свои оперы, сам дирижировал ими.

Эти оперы давались в *разных* городах Италии. А что такое в ту эпоху путешествия музыканта по разным городам Италии; чем было, например, путешествие из Мюнхена в Неаполь или из Рима в Прагу — об этом я расскажу подробно в своем месте. Здесь же запомним, что оно поглощало время, много времени; поглощало силы, много сил. И далеко не было безопасным для жизни. Ранним летом 1768 года, как раз во время возвращения Иозефа Мысливечка из побывки на родине обратно в Италию, возвращался назад туда же прославленный археолог Иоганн Винкельман. Какая-то странная душевная тяжесть погнала его с дороги домой — обратно в Неаполь, к своим каталогам и раскопкам Геркуланума и Помпеи, помешав ему добраться до родины, где он хотел отдать на сохранение собранные им сокровища. В Триесте он задержался — не было корабля в Анкону. И тут, в маленькой гостинице, его встретил «горячий любитель искусства», льстивый молодой итальянец, которому ученый с гордостью показал драгоценные свои коллекции, античные золотые медали. Утром пятидесятилетний Винкельман выбежал на лестницу, истекая кровью… Итальянец, оказавшийся бандитом Арканджели, только что выпущенным из тюрьмы, зарезал его кинжалом и ограбил. Смерть знаменитого археолога 8 июня 1768 года не могла не дойти тотчас же до Вены, до Праги, до Неаполя. Но эта смерть от ножа бандита не была в те времена единственной. Рассказы о страшных глухих дорогах, о горных пещерах разбойников, о кровавых гостиницах, где совершались убийства и ограбления путешественников, были в ту пору очень в ходу.

И вот, имея в виду опасности и трудности переездов и огромное количество созданного Мысливечком за короткое время, всю эту разнообразную картину человеческой деятельности, спросим себя, чем мог быть человек, ее осуществивший? Нет другого ответа: он был, во всяком случае, очень занятый человек, занятый по горло, трудящийся в полном смысле слова. И в словаре Вурцбаха тот, кто написал его

биографию, видел это и знал это по источникам, ближним к его времени, нежели к нашему.

Такую жизнь, полную бесконечной работы, ответственности, высокого творческого горения, никак не назовешь «отвратительной». И в ней не было расчета, погони за выгодой, скупости, мелочности, не было даже простой бережливости и совершенно, абсолютно не было черствости. Вот как аттестует «Биографический словарь» Вурцбаха характер Мысливечка: «настоящая натура художника», «мягкая душевно, щедрая по-княжески». Перекликаясь с такой характеристикой, говорят и другие источники более раннего времени: не отказывал никому в просьбах о помощи; щедро награждал музыкантов, исполнявших его вещи и живших впроголодь (оркестранты получали тогда восемьдесят дукатов в год!); вечно нуждался сам; широко, по-княжески, открывал двери своего дома, когда бывал при деньгах, для товарищей, друзей, бедняков, земляков; землякам-чехам и не чехам, наезжавшим в Италию из родной Богемии десятками, помогал особенно, отдавая подчас последнее. И эту жизнь Леопольд Моцарт назвал «отвратительной», а мелкие отдельные высказывания отца и сына Моцартов, сгущаясь вокруг болезни и огромного несчастья, поразившего Мысливечка на сороковом году его жизни и спустя три года сведшего его в могилу, — эти высказывания, повторенные другими биографами, слились в темное пятно, а пятно жирно осело на его имени и привело ко многим последствиям — в частности, к трагической судьбе его музыкального наследия.

Заглянем опять в веселую Вену, спустя сто одиннадцать лет после смерти Мысливечка. 1892 год, время всяческих выставок, всемирных и не всемирных. В Вену тоже съехалось много иностранцев. Шестнадцатилетней девочкой, не так уж далеко от этого года (опять, чтоб быть точной, только двенадцать лет спустя, в 1904-м), попала и я впервые в Вену, и это была та же самая Вена. В Пратере на каждом шагу виднелись открытые сцены, где давали оперетку, и, стоя, вы могли послушать ее за гроши. По Рингу или Мариахильферштрассе в коляске, запряженной парой, каждый день проезжал седовласый австрийский император Франц-Иосиф, то и дело снимая каску и раскланиваясь с народом. По улицам большие сенбернары, белые с рыжим, спокойно развозили тележки с молоком — и это больше всего поразило меня. Так же пахло на улицах чужеземным табаком, которого у нас не курили, и чужеземным маслом, смесью маргарина и оливок, на котором у нас не готовили. Вас мог ущипнуть за ухо шустрый приказчик, перебегая через улицу без шляпы, но ответить ему нужно было непременно словесно, и

горе вам, если вы полезли за словом в карман, грош тогда становилась цена вам в Вене. Всё острило, шутило, торопилось, проезжая Вену, — большую «станцию» по пути на юг, — и легко могу представить себе, как это было в 1892 году с молодым студентом, а впоследствии доктором, Виктором Иоссом. Одетый по моде тогдашних лет, а может быть, в шапочке своей студенческой корпорации, он устремился туда, куда все стремились — на «Интернациональную музыкально-театральную выставку», открытую в этот год в Вене.

Виктор Иосс питал интерес к музыке; он направился в отдел музыкальных манускриптов. Не знаю, чех или немец Виктор Иосс, жив он или уже нет его в живых, но, должно быть, и в тот год, как и сейчас в наши дни, имела в Вене хождение городская, чисто венская фольклористика; и тогда, как сейчас, могли вы услышать от венца, кокетничающего своим неимоверно покалеченным немецким, называющимся венским, языком, таинственную фразу (с насмешливым прищуром глаз и с явным предпочтением буквы «а»):

«Иедда дритта Вэна из э Бэм».

(Jeder dritter Wiener ist ein Böhme — каждый третий венец это чех.) Шутливая фраза, быть может, повторяю, уже и тогда была в хождении, во всяком случае, Виктор Иосс заинтересовался именно чешским композитором. Он увидел на выставке, неожиданно для себя, записную книжку Мысливечка и его же сочинение для скрипки. Наверное, руки у студента Виктора Иосса задрожали — иметь возможность проштудировать такие труднодоступные, никому не известные вещи, как записная книжка когда-то знаменитого оперного композитора — с темами, набросками, сокровищами музыкальных мыслей! Спустя тридцать лет в журнале «Der Auftakt», издававшемся в Чехословацкой республике на немецком языке, он рассказал об этом такую необычайную вещь, что Гофман сделал бы из нее фантастическое приключение в духе лучших своих бесовских новелл:

«Я рассматривал рукопись с огромным интересом и даже тогда мог уже заключить об ее итальянской фактуре. К несчастью, оба манускрипта были отосланы обратно, потому что какой-то боязливый член комиссии испугался опасности заражения — ведь было известно, что Мысливечек страдал от тяжелой болезни. Во всяком случае, это опасение ни на чем не основано, так как вирулентность болезненосителей вряд ли сохранилась бы на протяжении более чем ста лет. А для меня между тем эти сокровища оказались потерянными. Я не мог даже найти при просмотре выставочных списков адреса того, кто их прислал».

Если в культурную пору конца XIX века для образованного члена комиссии «Международной выставки театра и музыки» сто лет — недостаточный срок для того, чтобы улетучилась из рукописи зараза от проблематичной болезни Мысливечка, то как же вообще отнеслось человечество ко всей остальным его рукописям и где эти рукописи?

Напечатана их ничтожнейшая доля, и так давно, что достать эти вещи почти невозможно. А где остальное? Куда сгинула «записная книжка», своими глазами виденная Виктором Иоссом? Как воскресить умолкнувший мир музыки, сводившей с ума всю Италию? Чем, какими чарами завоевал дар богемца лучшие театральные сцены своего времени, лучших актеров? Ведь если верить словарям, две крупнейшие певицы восемнадцатого века, Лукреция Агуйяри и Катерина Габриэлли, любили его; крупнейшие певцы были преданнейшими его друзьями: певцу Луиджи Маркези он сам, своей рекомендацией, проложил дорогу в Неаполь, а другой певец, знаменитый Антонио Рааф, писал о нем с великой нежностью, как не пишут в простых препроводительных записках из Боноса (Бонна) 5 мая 1770 года, прося падре Мартини помочь Мысливечку, едущему в Болонью: «Мой дорогой друг Мысливечек писал мне, что едет в Болонью». По-итальянски это звучит еще теплее: «Il mio caro amico…»

Где же, где звуки его, запертые в мертвых нотных знаках, рассеянные по множеству городов, библиотек и архивов? И почему не работают над воскрешением этих звуков у него на родине ученые-музыканты так, как работали немцы, французы, англичане над наследием других великих старых мастеров — Баха, Генделя, Глюка, организуя, расшифровывая, обрабатывая их для современного исполнения?

3

Но тут я вижу обращенные ко мне глаза читателей. Наверное, многим из них уже пришел в голову вопрос:

— Позвольте, вы вдруг обратились к Мысливечку, отказавшись от Моцарта, покоренная его несчастьем и человеческими достоинствами. Но ведь этот Мысливечек — музыкант, композитор. Как же вы хотите писать о нем, не зная с*а*мого главного, его музыки?

Музыка… но ведь и у меня началось именно с музыки, как все начинается с музыки, с первого музыкального лепета вашего ребенка, с первого звука материнского голоса, поющего колыбельную, со щебета птички за окном, с песни дождевой

капели, с шума листьев под ветром, с беззвучной музыки любимого лица, любимого воспоминания, взятого могилой. На этот раз все началось с настоящей музыки, хотя я ее забыла, — забыла вплоть до встречи с человеком Мысливечком на страницах письма Моцарта от 11 октября 1777 года.

Это было раньше, гораздо раньше, на чешской земле, в ту пору еще мне мало знакомой, — лет девять назад, если не больше. Я лечилась в Карловых Варах, когда ко мне приехали гости, писатели из Праги. У них в руках был огромный ящик, и они тащили его ко мне на пятый этаж.

У братских республик, как и у нас тоже, был в те годы обычай щедро задаривать приезжих гостей. Специально для таких даров печатались на хорошей бумаге альбомы видов и произведений искусства, делались громоздкие вазы, закупались кустарные игрушки, от массового спроса давно перешедшие из рук кустаря на фабричный конвейер, словом, это как бы вызвало даже особый вид местной промышленности — «подарочный». Презентуя увесистые папки и картонки, наполненные папиросной бумагой, облегающей вазу, дарители мало задумывались над тем, как это все повезет гость в своем дорожном чемоданчике и куда сунет, добравшись до своей тесной жилплощади. Вот почему я сразу испугалась, увидя ящик в руках дорогих гостей.

Но когда они отдышались, развязали веревку и подняли крышку, я поняла, что на этот раз буду их от сердца благодарить и даже не знаю, как отблагодарить, куда усадить, чем угостить, — ведь дар оказался драгоценный, единственный, такой, что захочется лучше потерять чемодан, чем этот ящик. В нем было свыше пятидесяти пластинок чехословацкой музыки, чуть ли не с XI века до XIX: от древних хоралов, которые так мне хотелось прочесть на голос еще при посещении музея в пражской Бетлемской капелле, до мадригалистов, полифонистов XIV века, хоров, дуэтов, оркестровых охотничьих сюит, ранних симфоний, народных песен, церковных месс и реквиемов, народных танцев — ну, словом, это было богатство, какое сейчас, когда пишу, можно найти разве только в музеях или «театрах музыки», где дают вам послушать с пластинок хорошо исполнявшуюся и записанную на пленку интересную музыку.

Все это богатство было теперь мое. «Антология чешской музыки» — стояло на пластинках по-латыни. Как это хорошо, что нашлись люди, озаботившиеся созданием таких пластинок. Собрали старинные записи, переложили их на современную нотопись, раздобыли старинные инструменты и музыкантов, знающих, как играть на них, — воскресили предка нашего рояля, чембало, бабушек и дедушек наших скрипок, виолончелей,

контрабасов, флейт и гобоев, выползших вместе с виолами да гамба и виолами д'амур из музейных пещер на эстрады современности, словно древние ископаемые, ожившие на экранах.

Музыка была выражением чувств человека с тех пор, как двуногий ощутил себя человеком. Но только ли чувств? Вне понятий, вне слова, не хватаясь за словесные ассоциации, а, наоборот, совершенно оторвавшись от них, движется незримая нить музыкального построения в вашем восприятии, связывая уже в вашем мозгу, в вашем сознании поток звуков в одно нерасторжимое целое, живущее именно как целое и созданное музыкантом как целое. Ну а нить — это ведь закономерная последовательность, цепочка, где звено обязательно цепляется за звено, связанное с ним каким-то убедительным для нас законом. Закон логики? Закон диалектики? Называйте каким угодно научным обозначением, вы всегда придете к понятию языка. Язык — это, конечно, ниточка, где подлежащее мертво без сказуемого, где сказуемое требует, хотя бы невысказанного, дополнения подлежащим и где смысл связывает все это движение понятий и образов в систему. Можно в ней переставлять слова, но лишь до известного предела; можно выкидывать одни, прибавлять другие, но тоже до известного предела, до тех пор, пока целое выражает именно то, что хотел передать с его помощью тот, кто сказал или написал его.

Нить, ведущую слух ваш от звука к звуку путем построения и восприятия целого, тоже можно назвать языком — языком музыки. И чем больше знаете вы язык этот, чем сильнее привыкли к нему, любите его, не можете уже обходиться без него, тем глубже становится он для слитного вашего восприятия языком мышления, а не одних только чувств. Мышления, оторванного от понятий. Мышления, для изъяснения которого просто и не существует понятий, а есть прямой переход к состоянию и действию, к направлению ваших симпатий, к поступкам и поведению. Под музыку примитивный человек марширует. Но усложненный человек может мыслить музыкой и под воздействием музыки вырабатывать свою философию жизни, — вот почему для умных греков античного мира, как и для мудрого чеха-изгнанника, странствовавшего в XVII веке по чужим землям, Яна Амоса Коменского, музыка была непременным, важнейшим средством воспитания новою человечества. И вот почему семнадцатый век, подхватив эстафету древности, начертал у себя эпиграфом: «Не знать музыки так же позорно, как не знать грамоты».

Среди пластинок, над которыми я сидела, завороженная, были знакомые имена. Бенда — сколько их! Целых трое Бенд, и я

еще не знала, каким родством, в какой последовательности они связаны. М*и*ча — чудную симфонию Мичи я уже слышала в исполнении камерного оркестра. В*о*ржишек… о Воржишке тоже уже знала. Т*о*машек — о нем так выразительно гласит надпись на старинном доме одной из площадей Праги — он жил в этом старинном доме. Но вот Иозеф М*ы*сливечек, пластинка с увертюрой к его опере «Эцио». О Мысливечке я почти ничего, может быть совсем ничего, не знала, — и притом опера XVIII века… Я взяла твердую, тяжелую пластинку с увертюрой Мысливечка на обеих ее сторонах — пластинку еще того периода техники, когда «долгоиграющих» не было и материалом для «дисков» или «рекордов», как их называли на Западе, было нечто ломкое, солидное весом.

Внизу было очень тихо — время между чаем и ужином; за окнами угасал вечер, двое любителей в безмолвии сидели за шахматами, отделенные от всего человечества стеной остановившегося времени. Зал был для танцев, большой, длинный, в одном его конце разбитый рояль, в другом радиола. Я подняла крышку радиолы и положила мою пластинку, а потом очень осторожно, словно живую, подняла нервную, головастую рукоятку со штифтиком и дала ей прилечь на ободок. Началось круговое движение. Грянул звук. Это был звук никакого другого, а именно восемнадцатого века, брызжущий энергией, радостью, бодростью, утверждением; прозвучало с десяток тактов, и стало чем-то напоминать Моцарта. Наше ухо привыкло — чуть что — вспоминать Моцарта. Словно это он один съел собой и представил человечеству весь восемнадцатый век. Но головка со штифтиком забиралась все дальше и дальше в густую черноту пластинки, похожей на кибернетическую память, а вещь, именуемая увертюрой к опере «Эцио», начала забирать меня, и я поставила пластинку второй и третий раз уже для наслаждения ею. В ней был характер. Что-то очень скоро отделило ее от похожей, но совершенно другой музыки Моцарта. Сколько потом ни прочитывала я словесных определений существа музыки Мысливечка (их, правда, не чересчур много, но почти каждый словарь потрудился дать это определение, хотя, наверное, многие авторы вряд ли слышали своими ушами эту музыку), ни одно определение не похоже на то, что показалось мне самой при первом ее прослушивании.

Мне показалось, что музыка эта, вытекающая из колоссального потенциала, не из бутылки, а из целой большой башни, совершенно уверена в себе и в своем продолжении, которое не царапает ложкой о дно, потому что до дна всегда будет далеко, — музыка эта в своей неисчерпаемости совершенно

не нуждается в защите со стороны и утверждает себя сама — легко и запросто. Но в утверждении она связана узким горлышком — правилами и устоями своего века, заставляющими ее вытекать из своего огромного резервуара очень тонкой струей и не разбрасывая брызг. Музыка мастера, хозяина своей речи, одаренного стремительной и стройной походкой, но не нарушая правил ходьбы и останавливаясь лишь для реверанса. Музыка очень добрая, она держит про себя собственные недомогания и страхи и старается быть только для вас — быть вам приятной, интересной и нужной. Музыка определенно воспитывающая, у которой красота не переходит в красивость, сладость в слащавость, а конец в окончание. Она не задерживает ваше ухо на каденции, чтоб долго долбить вам: «пришла пора кончать», и не подводит к Окончанию с большой буквы, дальше которого ничего не мыслится, а очень быстро ставит точку, и вы сразу понимаете, что точка эта временная, музыка будет продолжаться и завтра и послезавтра. Она вошла в мой слух, после троекратного исполнения, частью жизни, отрывком, струей из многоводнейшего бассейна, но узкой и лимитированной струей, нигде не пролившейся вам за воротник. «Его можно узнать из тысячи, он необычайно ритмичен, у него есть почерк», — подумала я, уходя спать, и спала в эту ночь необыкновенно крепко, а проснулась бодрая и освеженная.

Вот каким было первое знакомство мое с музыкой Мысливечка.

Думаю, что каждый человек, из тех, разумеется, кто испытывает нужду в музыке, переживает эту нужду по-своему. Некоторых надо растревожить, разворошить ею, потому что они слишком налажены и сухи в себе. Другим — доставить простое чувственное удовольствие. Третьи слушают и даже не задумываются, что *о* им делает музыка, какими они были до ее слушания и какими стали *после*. Для меня действие, оказываемое музыкой, это решающий фактор, решающий для суждения о ней, и, например, Шостаковича я люблю, забыв про всяческие истолкования, потому что всякий раз музыка его зажигает мою мысль и волю и — при всей глубине ее трагичности — вселяет в меня мужество, бодрость, свежесть; поднимает, снимает усталость. И музыку Мысливечка я сразу полюбила за то, что она показалась мне *моей музыкой*, музыкой строго логичной, наслаждение которой связано с процессом отдохновенного *мышления*. А мышление, как это хорошо знают думающие люди, отдыхает не тогда, когда оно молчит и не дается человеку, а лишь тогда, когда начинает работать и захватывать вас самой большой страстью, знакомой человечеству, — страстью к познанию. Наука

лишь начинает подходить к вопросу о действии музыки, то есть организованного гармонического потока звуков, на окружающий мир. Давно уже знают о восприимчивости к музыке животных — собак, змей. Но вот совсем недавно ученые-биологи Индии, доктора Сингх и Панья, экспериментируя с электронными микроскопами, открыли действие музыки на *растения!* Она, как оказывается, быстрее гонит соки в клетках, ускоряет рост растений. Можно ли предположить, что человек с его тончайшей структурой органов восприятия, со всей его нервной системой, разветвлено вбирающей организованную волну звуков, остается таким же, без всякого психо-физиологического изменения, каким он был *до* прослушивания, скажем, Девятой Бетховена или «Неоконченной» Шуберта, и *после* того, как прослушал их? И не окажется ли тут, в итоге большого научного экспериментирования, возможность открытия *объективного* критерия искусства, именно объективного, — там, где всегда мерещился субъективный?

То, что происходит в человеке под влиянием музыки, — незримый, незнаемый движок в сторону различных состояний психики, — и есть, в сущности, тайна магии музыки, которую познает и широко применит в воспитании и культуре чувств умудренный человек будущего.

Глава третья

Нам душу грозный мир явлений
Смятенным хаосом обстал.
Но ввел в него ряды делений
Твой разлагающий кристалл, —
И то, пред чем душа молчала,
То непостижное, что есть,
Конец продолжив от начала,
Ты по частям даешь прочесть.

Из «Оды Времени»

1

На Мелантриховой улице в Праге, втиснутый в полукружие двух солидных домов, стоит узенький — по три окна в каждом этаже — четырехэтажный, с купольным чердачком, не очень старый дом, возрастом, может быть, в три-четыре столетия, под названием, как это принято было в XVIII веке, «У синего корабля». В этом доме с трех лет и до своего отъезда в Венецию, то есть целых двадцать три года, жил Иозеф Мысливечек, сын пражского мельника, человека зажиточного и, видимо, уважаемого, поскольку деловые документы о нем и его семье, рождениях, предках, занятиях, продажах, покупках, денежных расчетах сохранились в городских архивах.

Но, может быть, и не сохранились бы эти документы или ничего о них не узнали потомки, если б не работа старого чешского ученого, Ярослава Челеды, собиравшего их, как бисеринки в ожерелье, один за другим, с величайшим терпением и любовью. Поэтому, прежде чем рассказать, а точней — пересказать все, что узнал Челеда о детстве и юности Мысливечка в Праге, я попробую познакомить читателя с самим Челедой.

Все, кто когда-либо (а их не было много!) писал о

Мысливечке, отмечены одним общим признаком: они брались за свою тему, полюбив ее, не совсем так, как объективно любят свою тему большие ученые, посвятившие ей часть жизни и видящие в ней прежде всего свой труд и свои открытия: а с личным оттенком, полюбив просто, но-человечески, предмет этой темы — забытого чешского композитора Иозефа Мысливечка. Немногочисленных своих исследователей он странным образом притянул к себе и заставил как-то полюбить себя. Истоком всех будущих работ о нем стали четыре странички некролога Ф. М. Пельцля, напечатанные спустя год после смерти Мысливечка.

Пельцль был еще в той атмосфере века, в окружении того стиля и тех предметов и приблизительно в том самом обществе, в которых и при которых жил скончавшийся музыкант, а кроме того, он имел возможность спрашивать и узнавать о нем в Праге у самого близкого родственника, брата-близнеца покойного. И может быть, существующая от века страстная привязанность близнецов друг к другу, пропитанная одной кровью из одного материнского лона в одно и то же время созревания своего и подкрепленная почти полным физическим сходством, эта странная любовь, много раз в литературе воспетая, чем-нибудь заразила первого исследователя. Но тот, кто прочел четыре странички некролога Пельцля, не может не почувствовать лежащего на них отсвета этой братской любви, — до того тепло, словно о живом и живущем, написал Пельцль — не некролог, а скорей «рекомендацию».

Позднее число полюбивших Мысливечка несколько возросло. На родине полюбил его доктор Поль[8], с величайшим тщанием собиравший все, что относилось к Мысливечку и могло быть получено из его рукописей; доктор Владимир Хэльферт, поехавший в Италию и от руки, сидя по библиотекам, терпеливо, упорно переписавший главные мелодические темы его опер; Катенька Эмингерова, сама музыкантша и педагог, вернувшая к жизни его сонаты… Не имея специальных средств, ассигнованных на все эти труды, не рассчитывая стяжать лично себе славу или какую-нибудь выгоду ими, люди любовно отдавали время и силы Мысливечку. Слепой пльзенский музыкант Станислав Суда написал о нем оперу; немало было написано (и пишется) и романов о нем. У нас ему посвящена отдельная глава в книге И. Бэлза «История чешской музыкальной культуры», том I. Москва, 1959.

А за границей, когда брались напомнить о забытом музыканте, тот же самый неожиданный отблеск личной, родившейся в сердце симпатии и теплоты вдруг освещал беглые страницы. Возьмите историю ораторий немецкого автора

Шеринга, — дойдя до Мысливечка, он вдруг изменяет своей сухости и начинает говорить тепло. Или — француз Жорж де Сен-Фуа, открывший под шатром славы Моцарта, о котором пишут и пишут и не устают писать, вдруг «странную авантюристическую фигуру» богемского музыканта, которого все забыли, потому что огромная тень Моцарта заслонила его. И что-то — проснувшееся тепло в сердце, тепло к щедрому и беспечному дарованию, беззащитно стоявшему среди соблазнов своего века и отдававшему себя, как отдают не думающие или не очень много думающие о себе, заслоненные большими китами-современниками люди-творцы, это сердечное тепло охватило Сен-Фуа. Он еще почти ничего не знает, он лишь заинтересован тем, что прочитал у историка скрипичного искусства Марка Пеншерля и у самих Моцартов, отца и сына, в их переписке; он пишет простую заметку в журнале, без всяких претензий, как своего рода новинку для французских читателей, о Мысливечке, только как о «забытом друге Моцарта», и вдруг вырываются у него странные слова: «…Так и тянет поверить (или «очень расположен уверовать» — on est très porté à croire), что тут был не только простой обмен симпатиями: кажется несомненным (certain), что молодой человек (Моцарт) не мог остаться бесчувственным к искусству «божественною богемца», этой *смеси грации и силы*».

Француз не только выводит Мысливечка из-под тени Моцарта, в которой тот скромно пребывал, а подхватывает у Марка Пеншерля мысль, будто великий Моцарт мог кое-что позаимствовать у своего старшего друга (совпадение в некоторых местах скрипичного концерта, указанное Пеншерлем), мог оказаться под влиянием его музыкального языка, красоту которого сейчас называют «моцартовской» но которая родилась ведь у Мысливечка за девятнадцать лет до Моцарта, или, чтоб быть точными, — задолго до того, как сложился язык самого Моцарта.

Охваченный этой сердечной теплотой, Сен-Фуа рискует идти даже дальше. Он пишет, переходя с легкого языка журнальной заметки в область научных предположений: «Мы убеждены, что ознакомление с основными произведениями музыканта-богемца обнаружит перед нами и другие моцартовские аналогии; ведь для многих из его инструментальных трудов мы имеем возможность, благодаря письмам Леопольда к своему сыну, точно знать день их прибытия в жилище их зальцбургских друзей. Ибо Леопольду поручается предложить или, вернее, устроить либо у архиепископа, либо, если тот откажется, в салонах графини Лодрон целую серию «квинтетов» или «концертов» Мысливечка, всегда пребывающего при конце своих ресурсов и нуждающегося в

получении нескольких дукатов».

Это уже полная постановка проблемы о музыкальной почве, музыкальных влияниях, на которых вырос и которыми питался гений Моцарта. Но Сен-Фуа этим не ограничился.

Годом позже этот известный биограф Моцарта публикует заметку «Моцарт вслед за Мысливечком», и в ней он рассказывает, как, увлеченный красотой канцонетты своего старшего друга, Моцарт попросту *взял* у Мысливечка его небольшую вокальную вещицу и положил на нее другой текст. В таком виде она вошла в тетрадь его песен, изданных Андре Буэри в 1860 году (по Кёхелю, в библиографии Моцарта песни его числятся под номерами 152–240). Однажды, рассказывает Сен-Фуа, он перелистывал в библиотеке Парижской консерватории «коллекцию арий удивительного Мысливечка…» и обнаружил точь-в-точь такую же, за исключением ее короткой части, канцонетту. Де Сен-Фуа тут же приводит оба текста параллельно — сперва нотная строка Мысливечка, за ней строка Моцарта, чтоб читатель сам мог сравнить их поразительное сходство. И сопровождает это своим заключением, по которому выходит, что Моцарт даже чуть «испортил» первоначальную мелодию Мысливечка, снабдив ее лишними украшениями. Какие теплые слова находит он при этом для Мысливечка! «…Знаменитые виртуозы (певцы и певицы. — *М. Ш.*) гонялись (recherchaient fort) за ясной и мелодичной, с ее эмоциональной «моцартовской» женственностью, музыкой того, кто был усыновлен Италией под именем «Иль Боэмо» и чей гений приближается иногда так странно поразительно к Моцарту».

Пойдем еще дальше, хотя уже и сейчас мы разворачиваем страницы последних десятилетий нашего собственного века. Вот еще один моцартианец, самый крупный из новейших исследователей, вдумчивый и тонкий Альфред Эйнштейн, чью книгу о Моцарте миновать уже никому из позднейших моцартианцев нельзя. Чтоб глубже проникнуть в свою собственную тему, он скрупулезно вчитывается в письма Моцартов, ему открыты все сокровища зальцбургского архива и доступно для изучения не только то, что напечатано, а и все неопубликованное, среди которого он находит неизвестное письмо Леопольда, адресованное 22 декабря 1770 года из Милана в Зальцбург.

Мы видели выше, что в это время Моцарты, приехавшие в Милан из Болоньи, где познакомились и подружились с Мысливечком, хорошо уже узнали богемца как человека (Ehrenmann — джентльмен, порядочный человек, человек чести, так назвал его Леопольд). Но знали ль они его как

инструменталиста, как автора многих произведений, в том числе — симфонических? Вновь обнаруженное Эйнштейном письмо показывает, что не только знали, а очень серьезно интересовались тем, что пишет Мысливечек. И больше того — рукописи его больших вещей были, видимо, получаемы Моцартами от самого автора, в свою очередь, желавшего познакомить их со своим творчеством. Мысливечек принес Леопольду в дар свою симфонию, и отец Моцарта запрашивает Зальцбург, имеется ли там эта симфония? Если нет, он обещает привезти ее с собой. Неттль, передающий читателям этот факт со слов Эйнштейна, делает вывод, что симфония, с которой они так хотели познакомить зальцбуржцев, должна была, видимо, произвести на Моцартов очень сильное впечатление. И дальше на трибуну «свидетеля» в нашем кропотливом «следствии» поднимается уже сам Пауль Неттль и говорит: «Эйнштейн, занимавшийся симфониями Мысливечка, того мнения, что «моцартовский дуализм в узком пространстве одной темы, который характеризует моцартовское нахождение (Erfindung) темы вплоть до симфонии «Юпитер», исходит прямым путем из Мысливечка. И таким образом, не исключено, что в Мысливечке мы должны искать один из крепчайших корней моцартовского стиля. Выяснение этого комплекса потребует особого исследования».

И это говорит в такую вескую защиту Мысливечка, опираясь на Эйнштейна, не кто иной, как Пауль Неттль, на языке детективов причисляемый к «свидетелям обвинения». Ведь это Пауль Неттль в февральской книжке того самого журнала, откуда мы в первый раз цитировали де Сен-Фуа, то есть десятью годами раньше своей книги, утверждал, что «великая эпоха рококо, имевшая такое важное значение для истории музыки, едва отразилась на чехах» и что чехи вообще как будто выпадают из истории музыки, если им не привить германизма, не влить порцию «немецкой крови»! Настолько весомым было для Неттля знакомство с музыкой Мысливечка, что эта музыка чешского композитора за десять лет смогла радикально переделать «обвинителя» в «защитника»!

Не все, кто мимоходом упоминает о Мысливечке, были охвачены интересом и симпатией к чешскому композитору. Чтоб быть беспристрастной и не обойти ни одного из свидетельств, я должна тут упомянуть и о других — равнодушных страницах. Представьте себе исследователя, подобного автору заметки в словаре Грова. Он читает кое-что в письмах отца и сына Моцартов, сохранившиеся заметки о широкой жизни музыканта, разбрасывавшего направо и налево деньги, заработанные таким неустанным трудом; умершего, как пишут современники,

«собакой на соломе»; известного своими любовными историями с певицами Агуйяри и Габриэлли; носившего клеймо страшной болезни, — правда, частой в XVIII столетии, как сейчас грипп, но почему-то сокрытой, сокровенной, обходимой молчанием; осаждавшегося кредиторами вплоть до того, что на гонорар его за оперы в Сан-Карло был наложен секвестр[9]… И вот он пишет о Мысливечке нравоучительно, словно немецкий юморист Буш о скверных мальчиках Максе и Морице: «Смотрите, вот пример для вас!» — как это проскальзывает в заметке английского словаря Грова; или добросовестно-равнодушно, собирая и повторяя все, подчас разноречивое, что было сказано разными источниками до него, подобно Давиду ди Киерра в 86—87-м выпуске солидной немецкой энциклопедии «Die Musik in Geschichte und Gegenwart». Но как раз не они составили «науку о Мысливечке», потому что не двигали наше знание о нем ни на йоту дальше. А те, кто любил, двигали и открывали новое, и в этой «субъективной», личной стороне отношения к Мысливечку лежит, мне кажется, одно высокое чувство, присущее человечеству в целом: чувство справедливости.

Таков краткий пробег по двухсотлетней истории науки о Мысливечке, если только можно отдельные статьи и заметки назвать наукой. Но монография Ярослава Челеды — действительно наука, созданная многолетними, терпеливейшими архивными розысками, согретая тем пламенем исследователя, когда он любит предмет своих изысканий. Это монография покуда единственная, и Ярослава Челеду — подлинного авторитета по Мысливечку — я, как начинающий исследователь, почла за долг свой навестить в его жилище в Праге.

Страшнице — почти окраина Праги с красивыми особняками, в садах и палисадничках. К одному из таких особняков мы подъехали, когда навстречу нам спускался крепкий седой ученый, с необыкновенно свежим и моложавым лицом, словно он весь век свой провел на воздухе, — это и был Ярослав Челеда, сам прежде всего музыкант, а уже потом историк музыки.

Долго сидела я у него в кабинете, спрятанном — для тишины — в самом нижнем этаже и похожем на большой, звуконепроницаемый сейф. Как много ученых, историков музыки, у нас и за рубежом пишут об этом искусстве, подчас даже не зная слухом, не пережив, не запомнив музыкальной памятью и не умея даже напеть себе с нот, читая их глазами, тех музыкальных творений, создателя которых они ставят на полку, классифицируя, определяя и критикуя в своем многоученом труде! Музыколог-практик, — или, еще точнее, как это стоит на почтовых бумагах Ярослава Челеды, «виртуоз-музыколог», —

явление редкое к драгоценное. Вот почему ухо ученого чувствительно к уличному и домашнему шуму так болезненно, как ухо музыканта, и вот почему — комната-сейф. Мы сидим в ней, разглядывая папки в стенных шкафах, а хозяин показывает нам документы, уже знакомые из его книги. Он уже сдал в Национальный музей Праги все, что было собрано у него по Мысливечку и осталось за пределами монографии, а сейчас ворошит свою память и старые папки только для нас.

2

Когда вы беретесь за изучение прошлого и оно на время вашей работы становится для вас будущим, вы вдруг чувствуете страшную человеческую ответственность, упавшую на ваши плечи. Люди жили и творили до вас; каждый шаг по земле, который вы делаете, — это шаг по жившим, страдавшим, работавшим, вложившим свою каплю в «мед» мировой культуры людям, таким же, как вы, наделенным сердцем, воображением, нервами, коротким отрезком времени, чтоб провести его на земле. И они беззащитны перед вами, историком, вы становитесь хозяином их второй судьбы — судьбы воскрешения после смерти. У них нет голоса для ответа, объяснения и оправдания, если вы натягиваете на них маску с деревянным лицом, создаваемым вами для них «на основании того-то и того-то». Им нечем отвести вашу руку, вдруг нажимающую на раны их, когда-то истекавшие кровью. А ведь они — это были вы, это вы жили, творили, страдали, падали и поднимались, проходя в веках человеческий путь вечного Адама. И сейчас сами же вы холодом и слюной (поэт называл ее «слюною бешеной собаки») можете невзначай наполнить свое перо, касаясь живших до вас тысячелетия и столетия назад людей, не чувствуя и не подозревая, что будете отравлять холодом и клеветой, фальшью или пустопорожним суесловием себя самого и свое дело в веках.

Но хуже всего, когда, отправляясь с пером и чернилами в прошлое, вы начнете искать тот самый, уже исхоженный, выгодный путь к «высоким мира сего», как ищут иные в собственной жизни близости к «вышестоящим». Сотнями тысяч таких диссертаций рождаются «научные утверждения», из которых, как амфибия, вытягивается бледная, бескровная, но вязкая и цепкая репутация.

Так приятно поэтому найти вдруг исследователя, который понимает, что «вышестоящий» стоит высоко потому, что стоит на чем-то, на колоссальной клеточной работе тысяч и тысяч

интеллектов, миллиона и миллиона рук, а возле него и до него в ближайшей близости есть заслоненные его тенью творцы, которым «вышестоящий» немалым обязан.

Иногда возникает и другое чувство: несправедливо забытым встает перед вами уже не сам человек, а его дело — выкованное, вылепленное, построенное, написанное, пропетое, созданное на потребу человечества, но, как часто бывает и в нашей жизни, отодвинутое современниками в сторону по сотне причин. Правда, и кувшины, лежавшие тысячелетия в земле, вырываются из земли — их совершенная красота становится радостью для человеческих глаз в музеях. Но и это случается не сразу, как не сразу удивительная мелодия, разбросанная по тайникам различных архивов, замороженная в уже не совсем понятных, старинных нотных знаках, обойденная по тысяче причин современниками, вдруг начнет вибрировать необычным звучанием своим, поднятая из пыли забвения историками. Словом, из великого чувства справедливости, чтобы воскресить забытого музыканта, стали уже в нашем столетии трудиться над Мысливечком историки, и один из них, Ярослав Челеда, издал о нем ценную монографию.

В этой монографии есть *метод*, делающий ее сразу очень легко охватываемой. Я уже говорила о первом источнике, поистине драгоценном, — некрологе Пельцля, написанном спустя год после смерти Мысливечка. Пельцль, по всей видимости, писал его не в Италии, где прошла наибольшая половина сознательной жизни Мысливечка, а в Праге, где проживал он сам и где он легко мог узнать все подробности о рождении, детстве и юности Иозефа от его, еще жившего (и даже молодого — сорок четыре года!) брата-близнеца, владельца и продолжателя отцовского мельничного дела, женатого, окруженного детьми и родственниками, Иоахима Мысливечка.

Возраст — неполных сорок четыре года — оказался настолько роковым для композитора, что тот, кто диктовал в Риме справку о его смерти для внесения в приходскую книгу записей церкви Сан-Лоренцо ин Лучина, — а это мог быть и его ученик (которому история приписывает честь похорон на свой счет Мысливечка в этой богатой церкви и даже постановки в ней мраморного памятника), или кредитор, или любой из соседей, у которых в руках не было метрического свидетельства, — диктовавший эту справку сделал грубую ошибку — он определил возраст покойного в шестьдесят пять лет. Видимо, истощенный, больной и изношенный вид Мысливечка, седые его кудри под напудренным париком, снятым на смертном одре, состояние зубов и худоба — все было таково, что этот последний друг, не знавший возраста Мысливечка в точности, определил его на глаз:

шестьдесят пять лет — так и записали, так оно и сохранилось в записи до сих пор. Но его близнец — Иоахим, ведший в Праге размеренную и добропорядочную жизнь чешского мельника-мещанина (звание мещанина он получил, как это видно из документов), был в свои неполных сорок четыре года, наверно, куда моложе, здоровее и крепче брата, хотя и пережил его всего на семь лет. А главное — он близко в памяти держал все прошлое, потому что ведь в его пражской жизни вряд ли случалось много событий, способных заслонить это прошлое. Можно с уверенностью сказать, что Пельцль нашел в нем восторженного рассказчика о брате, которого он, видимо, любил так, как могут любить только близнецы. Подробности детства обоих братьев Пельцль мог получить только от него, а также и от его сына Франтишка, имя которого, кстати сказать, он спутал в некрологе с именем Иоахима. Итальянский период Пельцль знал куда меньше и суше. Но и это, как первая попытка систематизации, стало огромным хронологическим подспорьем для исследователей.

Так вот, Ярослав Челеда не только имел перед собой почти недоступную сейчас статью Пельцля не в копии, а в фотографическом воспроизведении всех четырех ее страниц, но даже и напечатал эту копию в своей книге для каждого, кто захочет заниматься Мысливечком, и уже за одно это ему должны быть признательны все любители Мысливечка. Начало и конец книги Челеда посвятил скрупулезному изысканию родичей Мысливечка по *восходящей* линии, от матери и отца до их предков, и сделал это так документально исчерпывающе, что происхождение чешского музыканта исследователю ясно, как происхождение Гёте; и по *нисходящей* линии, от брата до детей и внуков брата, с описанием судьбы Марианны, родной его сестры, постригшейся в монастырь. Дано это в документах, раскрывающих денежные отношения членов семьи, их материальное положение, сумму взноса в монастырь за сестру, стоимость мельницы, раздел братьев и т. д. Те, кому такое большое место для родни и предков покажется совсем зря отведенным, не правы хотя бы потому, что здесь мы получаем кусок экономики XVIII века, в цифрах и документах истории одной пражской мещанской семьи, а это прежде всего драгоценно для историков вообще. Кроме того, прослеживая все нити этого родства и свойства разросшейся фамилии пражан, Челеда нащупал сведения, имеющие интерес и для творческой биографии музыканта: он высказал предположение (достаточно обоснованное) о том, что по матери, урожденной Червенковой, со стороны ее деда, Мысливечки могли быть в родстве с

падебрадским Богуславом Червенком, доводившимся кумом знаменитому композитору и музыкальному теоретику, основателю целой музыкальной школы — Богуславу Матэю Чернигорскому. При свято хранимых в чешской семье связях родства и свойства это могло, конечно, создать известную традицию в семье Мысливечков и объяснить поощрение отцом музыкальных интересов и музыкального образования его детей.

Середина книги Ярослава Челеды посвящена жизни собственно Мысливечка, и тут сказалась та самая методика, о которой я говорю выше. Он берет основные положения некролога Пельцля, делает их как бы заглавными для себя и развивает каждое из них в целую главу. Так возникает более подробное, аргументированное документами, раздвинутое позднейшими открытиями воспроизведение той концепции жизни и судьбы Иозефа Мысливечка, какую дал в своем некрологе Пельцль.

Чтобы читатель вступил со мной в долгий путь поисков и догадок, вооруженный не меньше меня самой, я тоже считаю справедливым привести, как и Челеда, целиком этот исходный источник:

> «Отец знаменитого музыканта, — пишет Пельцль — был Маттиас (Матэй) Мысливечек, старший присяжный мельник в королевстве Богемии, бывший одновременно и директором всех водных работ в этом королевстве. Его сын *Иозеф*, которого мы здесь описываем, родился в Праге в году 1737, марта 9-го, в одно и то же время со своим братом, Францем[10], на свет. Эти близнецы выросли вместе, ходили вместе в школу и вместе изучали философию у иезуитов; одновременно отец дал им музыкальное образование. Оба были одного роста, имели одинаковые волосы и черты лица. Так как они носили одинаковые платья, их едва можно было отличить друг от друга; сходство этих братьев было настолько велико, что даже сам отец подчас ошибался. Случалось не однажды, что он говорил Иозефу: «Иди приведи мне *Иозефа*», потому что принимал его за *Франца*, пока Иозеф не отвечал ему: «Я тут».
>
> По окончании «философии» отец заставил своих сыновей изучить мельничное дело. Одновременно послал он их к городскому (сословному) профессору математики, *Фердинанду Шорру*, где они овладели гидравликой и другими частями математики. Тут Иозеф изготовил гидравлическую модель, как необходимый

предмет на звание мастера, и был записан в книгу мастеров мельничного дела Праги. Но молодой мельник чувствовал в себе более благородное стремление. Он с большим умением играл на скрипке. Как раз в это время умер его отец, и Иозеф оставил мельницу своему на один час позднее появившемуся младшему брату, который и до сих пор владеет ею, и целиком отдался музыке. Чтобы научиться композиции, он сперва стал брать уроки контрапункта у *Франца Хаберманна*. Но так как ему казалось, что этот последний двигается с ним слишком медленно, — ибо гении охотно делают большие шаги, — обратился он к господину *Иозефу Зеегеру*, органисту Тейнской церкви, который уже образовал многих славных композиторов. У этого умелого мастера сделал он такие быстрые успехи, что уже спустя полгода был в состоянии сочинять симфонии. Он написал их шесть подряд под именами: *Январь, Февраль* и т. д., не проставив на них своего имени, потому что хотел посмотреть, найдет ли его работа признание у знатоков. Они были публично исполнены в театре с бо́льшим успехом, чем он надеялся.

Убедившись тогда, что его искусство, как и его вкус, признаны были хорошими у знатоков Праги, которых здесь много, решил Мысливечек поехать в Италию, чтоб там укрепить себя в музыке еще сильнее. Он покинул, значит, родной город в году 1763-м, ноября 5-го, и поехал в Венецию. Здесь он брал уроки речитатива у знаменитого капельмейстера *Пешетти*. Одновременно он достиг большого успеха в знании итальянского языка, чему способствовало как знание им родного языка, а именно чешского, так и латыни.

После этого он покинул Венецию и отправился в Парму. Здесь он написал свою первую оперу. Этот опыт настолько хорошо удался ему и нашел такое признание, что неаполитанский посол предложил ему поехать с ним в Неаполь и там написать оперу ко дню именин короля.

Мысливечек принял приглашение. «Беллерофонте», к которому он написал музыку, был исполнен в назначенный день. Придворные, знатные лица и свыше двухсот итальянских музыкантов-мастеров присутствовали при этом и были поражены превосходной композицией Богемца. К следующему карнавалу вызвали его в Венецию. Здесь его опера была встречена с таким признанием, что в честь его слагались

сонеты; больше того, знать выстроилась рядами, когда *Мысливечек* шел из театра, и осыпала его публичными знаками почести.

С этого времени имя его стало известно во всей Италии. Называли его обычно Иль Боэмо, потому что не могли выговорить *Мысливечек*. Итальянцы дивились и впервые были убеждены, что их большие маэстро могли быть превзойдены музыкантом, родившимся по ту сторону Альп. Его необычайное искусство выражения доставляло такое большое удовольствие, что его хотели слышать повсюду. Он писал поэтому в последующие годы для Турина, Милана, Флоренции, и когда построен был великолепный театр в Павии, должен был Мысливечек поехать туда и написать музыку для первой оперы, в этом театре поставленной.

Слава его распространялась все шире и шире.

Курфюрст Баварии, *Иозеф-Максимилиан*, большой знаток музыки, также захотел услышать оперу с музыкой *Мысливечка*. Он вызвал его поэтому в году 1777 в Мюнхен и почтил его высоким признанием. После смерти этого курфюрста *Мысливечек* вернулся опять назад в Италию. Он отправился в Неаполь, пребывание в котором было для него наиболее приятным. Но ему там недолго дали задержаться. Эрцгерцог Фердинанд вызвал его к себе. После того как он там написал несколько опер, прошедших с обычным для него успехом, направил он путь свой в Рим. Здесь свалила его болезнь, положившая его спустя короткое время в гроб. Он умер 4 февраля 1781 года. Английский дворянин, мистер *Барри*, его ученик, устроил ему пышные похороны в церкви св. Лоренцо ин Лучина и поставил ему там мраморный памятник.

Мысливечек не собрал в Италии богатства. Несмотря на большие подарки и награждения, которые он получал от королей и князей, должен он был под конец доложить к ним еще свое наследство. Он был исключительно (выше всего) щедр (великодушен) в отношении тех, кто его мысли в композиции умел исполнять так, как это должно было быть. Он часто находился в таких стесненных обстоятельствах, что должен был занимать деньги. Славу и честь предпочитал он всякому богатству. Он написал свыше тридцати опер и множество ораторий, концертов, симфоний и отдельных арий. В Амстердаме сейчас гравируются шесть квартетов его сочинения»[11].

Таков этот старейший источник, повторяю, оказавшийся, при всей его близости ко времени жизни Мысливечка, отнюдь не лишенным ошибок и неточностей. Но и при всех своих ошибках и неточностях, некролог этот драгоценен для исследователя.

3

Мы уже начали с дома «У синего корабля» на Мелантриховой улице в Праге: здесь, как и кое-где в других старинных европейских городах и как почти всюду в Италии, старые номера домов с тысячными знаками (подсчитывали их не по улицам, а по городу или по кварталам) вырезаны в самом камне и потому хорошо сохранились и стоят рядом с несолидными, на дощечках или краской помеченными новыми номерами. Дом этот заснят самим Челедой гораздо раньте нашего времени и сохранил еще на фотографиях служебные надписи: «чешско-будейовицкой пивной местной пивоварни» на фронтоне нижнего этажа и «пиво» «кава» на окнах правом и левом.

Много раз проходила я мимо этого узкого дома уже без фамилии частного хозяйчика, Отто Лане, когда-то выведенной на окне второго этажа, и мне думалось — доживу ли, когда здесь откроют музей, удобный для работы исследователя, и свезут сюда все рукописи Мысливечка или хотя бы те, которые разбросаны в самой Чехословакии по ее городкам и хранятся в Пражском национальном музее? Как удобно, например, заниматься в прохладных комнатах музея Сметаны, выходящих на желтоватую, в солнечных отблесках, воду Влтавы. Там мне пришлось часами переписывать для себя то, что я совсем не знала, — собственные программные записи Сметаны к каждой части его симфонического цикла «Ма власт» («Моя родина»)… Вот из этого окна, откуда глядели на прохожих белые буквы «Отто Лане», можно было бы видеть и воображать не сегодняшний кусок старины для нас — средневековую уличку Мелантрихову, — а живой и злободневный центр, или, точней, одну из центральных городских улиц времен Мысливечка, староместскую улицу Кунешову, как она в те годы называлась, полную шума и движения; и, воображая ее себе, глядеть в развернутые, собранные воедино партитуры, не гоняясь за отдельными их листами по горам и долам всей республики.

А может, и лучше, что так еще не было, покуда рождалась в моем сердце эта книга, жанра которой я так и не могу определить, — повесть об исследовании, опыт романического метода в науке, роман-путешествие, автороман. И может быть,

хорошо, что этого еще не было, когда терпеливый Ярослав Челеда рыскал за этими партитурами по старым замкам и городкам, находил сокровища в графском архиве Вальдштейна, в знаменитом дворце князя Лихновского. В жизни, как, может быть, и в науке, самая дальняя дорога к счастью сама становится счастьем.

Дом на Мелантриховой улице, № 464—1, не был местом рождения Иозефа Мысливечка. Дом этот был куплен отцом композитора только в 1740 году, когда Иозеф уже был трехлетним ребенком. День же и место рождения композитора не смог установить даже Ярослав Челеда, поскольку документов нигде не нашлось. Надо было удовольствоваться датой, приведенной у Пельцля, — 9 марта 1737 года. О месте рождения ученые и до сих пор не согласны: одни называют Верхнюю Шарку, другие — деревни вокруг Праги, третьи думают, что композитор родился на Кампе — низком пятачке у самого берега Влтавы, почти на одном с ней уровне, возле устоев, или, верней, под устоями Карлова моста, с которого надо спускаться к нему боковой лестницей. Там, на Кампе, и до сих пор вращает свое огромное зубчатое крыло-колесо старинная деревянная мельница, верней — музейный остаток того, что было некогда городской мельницей Праги. Но на Кампе или нет родился Мысливечек, детство его, несомненно, связано с этими местами, со староместскими уличками, со строгими дворами и проходами Клементинума, где помещалась иезуитская коллегия до изгнания иезуитов из Праги императором Иосифом.

О том, что мальчиков было два и они родились близнецами, мы уже знаем из Пельцля. Очень длинное для короткого некролога и очень важное сообщение Пельцля о сходстве обоих братьев, оставленное им для всех позднейших исследователей, не обратило на себя, однако, достаточного внимания, а между тем внимания оно, кажется мне, очень заслуживает.

Есть вещи на белом свете, почти не знающие исключений поддержанные антропологией, психологией, физиологией и примерами из истории. Одна из таких вещей — необычайная, привязанность схожих во всем близнецов, друг ко другу. Этот простой факт мог бы заставить задуматься о многом. *Во-первых*, принимая в расчет такую привязанность, нельзя ли допустить некоторые из нее вытекающие преувеличения или «подсочинения» в рассказе брата о своем брате? *Во-вторых*, когда мы еще не имели других портретов музыканта, кроме гравюры Нидерхофера с неизвестного медальонного портрета, помещенной самим Пельцлем в 1782 году в его знаменитых «Портретах богемских и моравских ученых и художников», и

проблематичного портрета пастелью, сделанного в Мюнхене Г. Ф. Шмидтом (и найденного Челедой, если не ошибаюсь, в замке князей Лихновских), — мы были остро заинтересованы в более точном знании облика Мысливечка, а это можно было бы получить, если б люди, знавшие брата его, Иоахима, оставили нам конкретное описание этого близнеца. Как, например, много дал бы нам тот же Пельцль, если б, приводя слова «одинаковый рост, одинаковые волосы, одинаковые черты лица», он добавил к ним еще и конкретные определения: какой рост, какого цвета глаза и какие черты лица. Между тем пражане, лично знавшие Иоахима, и авторы заметок в энциклопедиях примерно того же самого десятилетия не догадались или не сумели, исходя из личного знакомства с Иоахимом, оставить нам верные свидетельства и о наружности Иозефа.

В-третьих — и это, мне думается, самое важное, — близнецы очень часто лепятся в жизни друг ко другу, неохотно разлучаясь даже на самое короткое время, а тут мы видим странный разрыв двух жизней — разрыв, почти немыслимый биологически, поскольку еще и семья прибавила к биологии такие факты, как одевание близнецов в одинаковые платья, одновременную их отдачу в те же самые школы, одновременное обучение и мельничному делу и музыке. Между тем, доживя в Праге в одном и том же доме с братом до двадцати шести лет, Иозеф Мысливечек вдруг покидает родину, расстается с любимым своим близнецом и последние свои восемнадцать лет жизни живет в Италии, только дважды (насколько мы знаем из документов) за эти годы возвращаясь на родную землю. Как это ни странно, но именно период, наиболее важный и зрелый в жизни музыканта, его юность и молодость, проведенные им в Праге, и оказался наименее изученным в его биографии, если не считать внешних дат — учения и написания первых шести симфоний.

Начнем с вопроса о внешности, поставленного у меня под рубрикой «во-вторых». В 1957 году вышел в Праге роман чешской писательницы Сони Шпатовой-Рамешовой «Il divino Boemo»[12]. Я прочитала эту — с большой любовью, но и с большой фантазией написанную — книгу и захотела повидать писательницу. В ее романе Мысливечек описан голубоглазым. Откуда она взяла голубые глаза? И от нее — единственной — я услышала то, что следовало бы проделать двести лет назад современникам Иоахима, как две капли похожего на Иозефа: она стала искать потомков музыканта по линии Иоахима, внуков его сына Франтишка, и нашла одного, преподававшего в Пражском университете, — этот был строен, сухощав, голубоглаз. Она «допустила», по-моему правильно, что голубые глаза в роду

потомков Иоахима говорят по крайней мере на шестьдесят-семьдесят процентов за то, что голубоглазым был и чешский композитор. Два портрета, воспроизводившиеся в печати до последнего времени, этого вопроса не разрешают.

На мюнхенской пастели Г. Ф. Шмидта Мысливечек показан молодым, со светлыми большими глазами под тонким полукругом бровей, с высоким и выпуклым лбом, обрамленным завитыми по моде, мелкими и длинными кудрями, за спиной, наверное, собранными в косу, с красивой линией губ, подбородком, слегка выдвинутым вперед, как у человека с характером, и прямым носом, как-то странно сплющенным у переносицы, но вполне нормальным у ноздрей. Это — портрет очень красивого, уверенного в себе, большого и умного артиста. Хотелось бы думать, что он тут похож, но Ярослав Челеда при нашей встрече разочаровал меня. Он сказал, что это — идеализированный портрет вряд ли с натуры и что вообще медальонным (в круглых рамках) портретам артистов и певцов, как и певиц XVIII века, доверять особенно нельзя, они не передавали оригинала, не были схожими до узнаваемости[13]. И это мы знаем даже и по моцартовским портретам, не схватившим ни живой прелести, ни своеобразной привлекательности Моцарта.

Другой портрет, приведенный в IV томе «Abbildungen» Пельцля, — это, как сказано, гравюра А. Нидерхофера. Он очень известен, потому что именно этот портрет и воспроизводят всюду, когда нужно показать Мысливечка. Здесь он черноглаз, густобров, с проседью в бровях. Волосы у него гладко зачесаны на лоб, а над ушами собраны в два единственных, больших, как рогульки, локона; самый лоб вовсе не высок и, главное, узок на висках; а нос длинный, с горбинкой, и подбородок уже без характера, маленький. Разница между портретами и в возрасте: на пастели Мысливечек молод, глаза его еще глядят в будущее, они ясны, вдумчивы и как-то величавы: а у Нидерхофера Мысливечек уже в летах, и кажется, за сорок: под глазами мешки, у носа ко рту — две морщины, появился двойной подбородок — мясистая подушечка, а выражение глаз странное: напряжение, испуг, уход в себя, ни следа самоуверенности, скорей самозащита, еще до того, как напал кто-нибудь, — так неловко позируют люди перед художником или объективом фотоаппарата.

Что можно еще сказать об этих портретах? По волосам судить нельзя, на пастели — несомненный парик; у Нидерхофера — пудра — по моде века. Глаза и лоб — разные. Красивый рисунок рта — почти одинаков. На резкое различие носа (в одном — почти курнос, в другом — длинный с горбинкой) могла повлиять болезнь. Нет сомнения, что из Мюнхена в Италию Мысливечек не

поехал безносым; он приспособил что-нибудь искусственно заменяющее нос, — и вот почему могла появиться горбинка.

Есть ли еще какие-нибудь письменные характеристики Мысливечка, кроме слов Моцарта о его походке и внутреннем облике: «полный огня, одухотворенности и жизни… все такой же добрый, преисполненный бодрости (пробужденный) человек»?[14] Существует много косвенных свидетельств об его исключительном обаянии. Вряд ли музыканту заурядной или неприятной внешности удалось бы так заставить полюбить себя в экспансивной Италии, как это случилось с Мысливечком. В словарях говорится, что в честь его слагали сонеты; тот же автор в словаре, хмурящий брови на «нереспектабельность» Мысливечка, называет его «fascinating» — слово, очень неадекватно переводимое у нас как очаровательный, обворожительный, обаятельный, а глагол «fascinate» — как «очаровывать взглядом» (почти гипнотизировать!); и он же, к сожалению, без ссылки на источники, сообщает, что у Мысливечка были романы с двумя знаменитейшими певицами века — Лукрецией Агуйяри и Катериной Габриэлли.

Вот еще одно свидетельство, и тоже из энциклопедии, и тоже, к сожалению, анонимное, хотя и напечатанное в очень солидном издании: «В 1763 году он (Мысливечек) появился в Венеции, где, благодаря личному своему обаянию (durch eine angenehme Persönlichkeit), добился всеобщей любви и заслужил дружбу тамошнего капельмейстера Пешетти в такой высокой степени, что тот обучил милого (liebenswürdigen) богемца контрапункту бесплатно»[15]. Чтоб скупой и суховатый Пешетти, к тому времени сильно побитый жизнью, да и жить ему оставалось уже недолго, обучал кого-нибудь даром, надо было действительно «обворожить взглядом», и большего доказательства чего-то милого, привлекательного, располагающего к себе, нежели этот факт, как будто и выискивать не нужно.

И все же — наперекор фактам и письменным свидетельствам — перед глазами встает гравюра Нидерхофера во всей ее топорности и грубости, нарушающей очарование образа. Я не могла смириться с ней. Каюсь, с огромной неохотой поместила ее в первом издании своей книги. А издав, продолжала поиски.

Гравюра не оригинал портрета. Гравюра в эпоху, когда еще не было фотографий, могла лишь перенести оригинал иглою мастера или ремесленника-гравера на медь или дерево. Надо было найти рисунок, с которого она была сделана, может быть, для специального немецкого издания год спустя после смерти Мысливечка, — но где искать и найти? В итальянских архивах я не нашла и намека на существование этого оригинала.

Осенью 1967 года мне захотелось пересмотреть содержимое каталогов так называемого «Департамента музыки» Парижской национальной библиотеки. Дело в том, что рукописи Мысливечка, находящиеся в архиве Парижской *консерватории*, были уже более или менее известны. Французские музыковеды, заинтересовавшиеся чешским классиком, — Марк Пеншерль, Жорж де Сен-Фуа — исследовали их и о них писали. Но то, что имелось в музыкальном отделе Парижской *национальной библиотеки*, еще нигде как будто не упоминалось. И тут, как много, много раз в моих поисках, мне посчастливилось. Ученый консультант библиотеки, милейший русский парижанин Владимир Михайлович Федоров помог мне сделать новое открытие. В каталоге Музыкального отдела значилось:

Il Tamerlano. Fragments
Ms in 4°. Avec un portrait de Myslivececk.
Autographe.
MS 2367, a — e.

(Фрагменты из «Тамерлана»
Рукописи ин кварто. С портретом
Мысливечка. Оригинал.
№ 2367, a — e.)

Когда заказанная папка легла передо мною и мы с Федоровым раскрыли ее, на нас глянуло милое лицо с типичного для XVIII века медальонного портрета. Это был несомненный оригинал гравюры — те же черты, тот же нос с горбинкой, тот же платок на шее, прическа, поза, — те же и совсем другие?

Глаза не черные, а светлые; неподвижные зрачки, но уже не с запуганным выражением, а скорей задумчивым и пытливым; светлые, а не черные брови, почти белесые, с надбровными холмиками; светлые локоны слева и справа, удлиненная голова долихоцефала, а не обрубленная, брахицефальная, как у Нидерхофера. Изменения мельчайшие, чуть-чуть, с ничтожнейшим удлинением лица, шеи, плеч, и вместо грубо-кряжистого, ширококостного мужчины Нидерхофера — galantuomo своего века, человек несомненно высокого роста, легкий, тонкий, живой даже сквозь все условности и несхожести таких медальонных портретов. Я воспроизвожу его впервые, он нигде и никогда еще не воспроизводился. Пусть сам читатель сверит портрет и гравюру, чтоб увидеть разницу…

«Фрагменты» оперы «Тамерлан» тоже оказались автографичными. Это финал последнего акта оперы. Я видела весь оригинал «Тамерлана» там, где он сейчас находится — в

Венском государственном архиве, — быть может, парижские «фрагменты» взяты из заключительной части венской рукописи.

Перейду теперь к вопросу, поставленному у меня под рубрикой *«во-первых»*: не мог ли тот самый, наиболее достоверный источник, из которого черпал Пельцль свои сведения, — родной брат, близнец Иозефа Мысливечка, Иоахим Мысливечек, *присочинить* чего-нибудь в своем рассказе, именно из любви к брату, из обожания его? Уж очень в этом рассказе Иозеф выступает каким-то пай-мальчиком, что не слишком вяжется с другими биографиями крупных музыкантов. В самом деле, послушайте только Иоахима, говорящего нам устами (вернее — пером) Пельцля: «По окончании курса философии (nach geendigter Philosophie) отец заставил обоих сыновей изучить профессию мельника. Но одновременно он их послал к профессору математики, Фердинанду Шорру, у которого они, вместе с другими разделами математики, освоили также гидравлику. После чего Иозеф изготовил гидравлическую модель, как необходимую на звание мастера, и был записан в книгу мастеров мельничного дела города Праги». Именно это место, без критики взятое Ярославом Челедой и частенько цитируемое в энциклопедиях, возбудило во мне сомнения. Закончил с братом начальную школу — пусть так; поступил с братом в иезуитский колледж, где начал слушать и прослушал философию; занимался математикой у Шорра; сделал гидравлическую модель; стал мастером мельничного дела… Нет ли в этой цепочке подсунутого, вернее, самоотверженно отданного рукою любви какого-нибудь звена, которое в глазах пражских мещан должно было почитаться как сугубо положительное?

Иоахим, скромный мельник, много лет купался в лучах славы своего близнеца, он наверняка беспредельно гордился им, но ведь темная, страшная тень упала на эту славу. Добронравному пражскому семьянину приходилось слышать и терпеть от посторонних, что его брат был гуляка, участник пиров и оргий, расточитель денег, — а тут, в Праге, на мельнице, каждый дукат словно к рукам прилипал, прежде чем отдать его, — любитель женского пола и притом таких женщин, что сделали его безносым, на посмешище всего честного мира, вдобавок и умер брат не так, как полагается достойному, знаменитому человеку, а — чужие рассказывают — бедняком на соломе, всеми покинутый, чуть ли не оплеванный, похороненный на чужие деньги доброго англичанина, — что при всем этом могла переживать душа близнеца, питавшегося одной кровью со своим единоутробным братом и появившегося на свет божий лишь часом позже, чем он? Станьте сами на место Иоахима. Представьте себе, что вы

рассказываете Пельцлю о дорогом покойнике. Вы не можете улучшить его конца, придать ему благообразия. Но вы увлеклись воспоминаниями о его начале и невольно — невольно — то, что делали и испытывали сами, начинаете приписывать любимому брату. Короче говоря, я решила сама перещупать эти звенья и проверить их точность.

4

Иезуиты были изгнаны из Праги австрийским императором Иосифом Вторым, но случилось это позже. Не только два близнеца Мысливечки, но и герой романа Алоиса Ирасека «Ф. Л. Век» еще застал иезуитов в полной своей славе и учился в иезуитском колледже или гимназии, так чудесно описанной Ирасеком в его романе. А «философией»[16] назывались «старшие дополнительные классы при гимназиях, обязательные для тех, кто собирался поступить в университет или занять высокую должность». Говоря «окончив философию», Иоахим сказал Пельцлю именно это, то есть что оба они окончили старшие классы при Староместской гимназии.

Ну хорошо, иезуиты изгнаны, колледжи закрыты. А ведомости? То, что можно назвать архивом старой иезуитской гимназии в Праге XVIII столетия, точней — второй половины его, разве и это исчезло с лица земли? Сколько мне было известно, Ярослав Челеда, пересмотревший и изучивший множество документов из архива Старой Праги и ее церквей, ведомостями иезуитской гимназии не занимался. На мой вопрос, где могут быть эти ведомости, я очень долго ответа не получала. И наконец, мне посоветовали поискать в архиве Карлова университета и дали имя, к кому следует обратиться, — доктор Кучера.

И вот я иду в осеннее утро по набережной Влтавы к Карлову университету. Под косым теплым дождиком раннего сентября воды Влтавы желты, как крашенные под бронзу волосы. Вдалеке, сквозь мглу, высится громадина Вышеграда, словно корабль из сказки, на вздымленных серой пеной волнах. Справа — уходят одна за другой черные фигуры святых на Карловом мосту, силуэты их, даже в это сумрачное утро, завесившее всю Прагу кисеей дождя, необычайно жизненны, кажутся торопливыми, жестикулирующими. Нельзя привыкнуть и перестать любоваться Прагой — так она хороша, похожа только на себя и ни на какой другой город в мире. И если я пишу это сейчас, то не из-за одной любви к Праге. Бродила я по ней десятки раз, заходя чуть ли не в каждый дворик; вспоминала крохотную площадь Каролинума,

когда попала в средневековые университетские дворики Оксфорда, вспоминала органную музыку ее церквей в полутемных храмах Италии, — словом, никак не могла сбросить ее из памяти, задвинуть и заглушить чем-то другим, даже более прекрасным. Но тут у выросшего перед глазами высокого корпуса остановилась, пораженная. Память Праги, ни разу не покидавшая меня ни перед чем прекрасным, здесь стала как бы в тупик и — стушевалась. Она стушевалась перед странным безобразием.

Не знаю и не спросила, кто строил эти мрачные современные казармы и прилепил к ним старинное почетное имя «Карлова университета», одного из самых старых университетов в Европе. Допускаю, что в музейных зданиях, носящих волшебные названия Каролинума и Клементинума, с их двориками, нишами, переходами и статуями, нет места для тех тысяч и тысяч студентов, которые рвутся сейчас, в нашем новом мире, к образованию, хотя учатся же студенты под вековыми портиками Болонского, у окон с железными решетками Падуанского и в старинных, как церкви, аудиториях Оксфордского университетов. Но неужели можно вот эту пустую, холодную, «железобетонную», ящикообразную пещеру назвать входом в Карлов университет, освященный тысячелетней традицией? Потоптавшись в прихожей, откуда уходили такие же голые лестницы на неуютные и холодные этажи, я, наконец, решилась остановить пробегавшую мимо кудрявую чешку-студентку.

— Доктор Кучера? О, это наверху, совсем наверху, на самом верхнем этаже.

Добравшись до верхнего этажа, я действительно разыскала секретаршу доктора Кучера. Но, узнав, что мне нужно, она явно смутилась духом и даже запнулась слегка: ведомости ко-коллегии и-иезуитов? Самого доктора еще не было; позвонили ему домой; по телефону он наотрез отказался сообщить что-либо о ведомостях коллегии иезуитов, и тут только я узнала, что попала на кафедру марксизма-ленинизма.

— Быть может, вам нужен другой доктор Кучера? — с облегчением произнесла секретарша. — Попытайтесь узнать у него. Это ниже, под нами. Нашей кафедрой заведует профессор Эдуард Кучера, а тот, кого вам, вероятно, нужно, это доктор Станислав Кучера.

Опять холодная и пустая лестница, холодный и голый коридор, похожий на те железные склепы, какими увлекались молодые советские архитекторы в самом начале Октябрьской революции, принимая их за стиль Лё Корбюзье. И опять не то — доктор Станислав Кучера ведал кафедрой экономики (или политэкономии), и на меня попросту взглянули косо, как

поглядели бы и у нас, в двадцатых годах, на подозрительного человека, интересующегося почему-то иезуитами. Оробев, я начала спускаться, спускалась все ниже и ниже и совсем внизу, уже без всякой надежды, столкнулась лицом к лицу с худощавым человеком, оказавшимся третьим доктором Кучера, Карелом Кучера, и как раз тем самым Кучера, какой был мне нужен.

Было бы заманчиво поведать читателю, как долго и упорно рылась я в желтых от времени папках, пока они не выросли с гору, а я не ушла с головой в пыльные подвалы архива. Было бы еще заманчивей продлить для читателя таинственные поиски на месяцы, если не на годы, заставить его вместе со мною пережить лихорадку ожидания, горечь разочарований и неслыханную «эврика» открытия, потрясшую железобетонные стены узкой маленькой комнаты, где мы с третьим доктором Кучера очутились. Но я не пишу романа, и, как ни тянет меня к художественному диалогу и замедленному сюжетному действию, нужно тут наступить своей «песне» на горло, тем более что все три доктора Кучера могут сильно обидеться на меня за несоответствующую жанру книги беллетризацию. На самом деле все произошло до крайности просто.

Доктор Карел Кучера, узнав, что я интересуюсь иезуитской коллегией, ее учебными программами и ведомостями за пятидесятые годы XVIII века, оживился, потому что был архивариусом и оживлялся вопросами по своей специальности. Он рассказал мне, что архивы Карлова университета, богатейшие — за много столетий, были частично уничтожены в немецкую оккупацию. Программа иезуитской коллегии — называлась эта последняя «Староместской гимназией» — не сохранилась, но приблизительно то же можно прочесть в так называемом «Трнавском сборнике», где рассказано, какие предметы преподавались иезуитами. Я посидела часок над «Ratio Studiorum», методикой иезуитского преподавания, и не успела как следует вчитаться в форму изложения иезуитами логики, как откуда-то снизу, из недр архивного царства, появился доктор Карел Кучера с папкой в руках.

Он сдул с нее песочек наеденного мышами картона, положил передо мной на стол, раскрыл… двести с лишним лет назад были исписаны эти папки рукой учителя, или инспектора, или другого какого-нибудь чина, поставленного над юными душами учеников, а так же, как нынче, тянутся одна за другой фамилии учившихся ребят, зубривших, шаливших, трепетавших перед экзаменами, подобно зубренью, шалостям и трепету перед экзаменами наших детей и наших внуков. Всем этим сразу пахнуло на меня. Заблудиться в этих фамилиях, как в черепках, выкопанных из

неведомой могилы бронзового века, было невозможно. Охватить воображением всех этих молодых «господ пражан» — domini pragensi, — представить себе их разные судьбы, переселить их в эпоху, когда на улицах Праги бродили герои исторических романов Алоиса Ирасека, у меня попросту не хватало времени. Я листала не больше двух-трех минут. Надо мной стоял и помогал мне листать и читать охваченный интересом третий доктор Кучера. И мы очень скоро нашли нужные нам фамилии. Огромное волнение, как встреча с воскресшим из мертвых, охватило меня. И открытие оказалось настоящим открытием, потому что оно нежданно-негаданно перевернуло всю концепцию Пельцля, вслед за которым повторяли ее десятки авторов в словарях и энциклопедиях не только двух прошедших веков, но и нашего времени, самого последнего времени, вплоть до 1961 года.

Иоахим действительно любил брата так, как могут любить только близнецы, отдавая ему самое лучшее, что он знал за собой, свою репутацию, свои собственные заслуги, с его точки зрения значившие очень много.

Нет никакого сомнения, что первый ученик глядит из свидетельства иезуитской Староместской гимназии, выданного Иоахиму в месяце мае 1753 года; он и в гуманитарных науках преуспел, но также и в других, и он получил надлежащий документ об окончании «философии». А как же наш Мысливечек Иозеф? Рассказывает ведомость и о Иозефе, называя при этом и Староместскую гимназию, и того профессора, у которого он учился; на заглавном листе этой ведомости значится:

> Nomina Philosophorum Vetero Pragae, qui tum anno 1752 vegente in 53, cum 1753 et 54 Lectiones Philosophicas excerunt Profesore P. Ignatio Frantz S. Jesu.

То есть имена всех тех философов (обучавшихся на высших курсах, именуемых «Философией» и учрежденных при гимназии для тех, кто должен был идти дальше, в университет), слушавших в «Старой Праге» (имеется в виду Староместская гимназия в Праге, на Старом Месте) в учебные годы 1752–1753 и 1753–1754 лекции по философии у профессора падре Игнацио Франц, коллегия св. Иезуса (иезуитов).

Вот они, имена, среди которых так достойно был упомянут прилежный ученик Иоахим. Числится тут и Иозеф, неподалеку от Иоахима:

> Dominus
> Josephus Mysliveczek
> Bohemus Pragensis

Nihil profecit, in logicae in Martii vale: decit lodem anno.

Ни капельки, абсолютно ничего — нихиль, не преуспел в логике Иозеф Мысливечек. Он не получил никакого свидетельства, это не «тестимониум», а просто запись; не получил никакого «тестимониума», потому что попросту выбыл еще в марте месяце из гимназии, — красноречивое «vale», связуемое в воображении с энергичным взмахом руки от себя в пространство — фьюить — вышел или его «ушли», выбыл или был выброшен за неуспех и нежелание учиться. Но, во всяком случае, «выбыл», и вдобавок задолго до конца учебного года. А как же фраза у Пельцля, явно продиктованная младшим близнецом: «По окончании философии оба мальчика»? Философию кончил только один мальчик. И это был Иоахим.

Но то, что брат Иозефа считал неуважительным сказать о брате и о чем он решил умолчать, отнеся к брату и свои успехи, и свое свидетельство, сейчас для тех, кто любит Мысливечка и хочет заполучить из бездны ушедшего времени живой его образ, кажется отнюдь не постыдным, а, наоборот, сразу оживляющим всю картину. В 1752–1753 годах Иозефу было пятнадцать-шестнадцать лет, переломный возраст, когда подросток находит себя, свои вкусы и интересы в жизни. Именно в эти годы отцы будущих великих писателей засаживали своих сыновей в конторы, готовя их в клерки, в юриспруденцию, что так типично рассказано Диккенсом и Коллинзом. Именно в эти годы будущих великих художников отцы заставляли изучать коммерцию и торговое мореплавание. И в эти годы будущие великие музыканты с головой уходили в музыку, убегая от отцовской лавочки, от отцовского ремесла. Здесь с благодарностью можно опять припомнить Ярослава Челеду.

Я писала, что у него в монографии метод: давать, как оглавление, фразу из некролога Пельцля, а потом развивать ее содержание на многих страницах путем разыскивания и публикации архивных документов, относящихся к затронутому у Пельцля отрезку времени. Но Ярослав Челеда сделал не только это. Открывая нужнейшие документы, он помог критически проверить ими Пельцля — и обнаружить в некрологе неточности. Для правильной реконструкции молодости Мысливечка эти неточности оказываются очень важными. Поглядим в некролог. За фразами об «окончании философии», построении «гидравлической модели» и записи Иозефа в «книгу мастеров мельничного дела города Праги» есть слова о «более благородном стремлении молодого мельника» (allein unser junge Müller fühlte

bei sich einen ädleren Trieb) — он превосходно играл на скрипке. *И так как отец его только что скончался* (da eben sein Vater mit Tod abgegangen war), оставил он мельницу своему младшему брату… и целиком посвятил себя музыке.

Картина тут ясная: когда Мысливечек был уже «молодым мельником», «покончив» со всеми видами учебы и «попав в книгу мастеров мельничного дела», тогда будто бы как раз умер его отец, и Иозеф получил, наконец, свободу выбора: передал мельницу брату и вступил на тот путь, которым пришел к своей славе.

Но тут вступается Ярослав Челеда со своими документами. Никак не вяжутся эти документы с ясной картиной некролога. Все надо в ней переделывать! Иозеф не был и никак не мог быть «молодым мельником», когда умер его отец. Дело-то в том, что отец его, Матэй Мысливечек, умер 1 января 1749 года, когда обоим близнецам, родившимся 9 марта 1737 года, не было и полных двенадцати лет, и еще задолго до того, когда Иозеф, не в пример прилежному Иоахиму, поступил в Староместскую гимназию, ни в чем в ней не преуспел и покинул ее.

Документы, открытые и опубликованные Ярославом Челедой в его монографии, подводят нас к исключительно интересному пробелу. До сих пор, следуя за Пельцлем, словари давали типичную биографию Мысливечка, объясняя перемену в его жизни, важнейшую, глубочайшую, — разрыв с домашней обстановкой и переезд из Чехии в Италию, — тем, что при жизни отца он не смел этого сделать и, выполняя отцовскую волю, был пражским мельником, а как умер отец, тотчас бросил мельницу, передал все мельничные права и дела брату, а сам пошел изучать и писать музыку и ради музыки помчался в Италию.

Но, оказывается, вовсе не отец удерживал его дома. Вовсе не отец заставил его быть «молодым мельником». И вовсе не смерть отца повлияла на его решение бросить мельницу и эмигрировать. Между смертью отца в январе 1749 года и отъездом Иозефа Мысливечка в Италию поздней осенью 1763 года прошло не больше не меньше как почти полных пятнадцать лет! Старый Мысливечек умер, когда Иозефу еще не исполнилось и двенадцати, а покинул Иозеф родину, чтоб поселиться в Италии, когда ему было уже двадцать шесть лет от роду. Честь этого открытия принадлежит Ярославу Челеде, поставившему перед всеми нами, позднейшими исследователями Иозефа Мысливечка, труднейшую задачу — выяснить или хотя бы представить себе, что же происходило с Мысливечком на его родине, в Праге, в решающие годы его юности, молодости и зрелости и в наибольшую, по числу прожитых лет, половину всей его короткой

жизни. И почему разорвал он кровную свою привязанность, покинув своего близнеца после того, как провел под одной с ним кровлей целых двадцать шесть лет?

Глава четвертая

По следам некролога

Глава четвертая

И в соке лозы виноградной,
И в песне, что пропел поэт,
Твой легкий шаг, твой шаг отрадный —
Почетный оставляет след.

Из «Оды Времени»

1

А ведь двадцать шесть лет в XVIII веке это не двадцать шесть лет в наше время, когда мы двадцатишестилетних писателей называем «начинающими» и «юношами». В XVIII, да и в первой половине XIX века, двадцатишестилетние не «начинали», а уже кончали. Если обратиться к тогдашним романам и мемуарам, увидишь весьма странную характеристику этих лет, как «ушедшей младости». Онегин был разочарован и утомлен жизнью на два года раньше их наступления, а вернулся он примерно в этом возрасте из своих странствий по белу свету, уже чувствуя себя «стариком». Что до женщин двадцати шести лет, то в романах, вплоть до времен Диккенса, они считались чуть ли не старушками и, во всяком случае, «увядшими красавицами». Мы не смеем не предположить, что в свои двадцать шесть лет Иозеф Мысливечек был уже зрелым, нашедшим себя мастером в музыке, даже если он некоторое время провел мельником на отцовской мельнице.

Но быть мельником, как и быть пастухом, — завидная доля в пору юности больших талантов. И тот и другой обречены на одинокую, лицом к лицу, встречу с вечностью или, если хотите, с мыслью о вечности, один в звуках, другой в мерцании света. Долгими ночами пастух (а это так хорошо названо в нашем великом и всеобъемлющем русском языке: «ночное»), выходя со своим стадом в «ночное» под купол неба, обречен видеть это небо,

наблюдать его говорящее молчание, трепет его звезд-ресниц, огненную слезу, стекающую по лицу его падающей звездой в августе, медленное передвижение невидимых его дорожек от одной половины неба к другой; он обречен смотреть и постепенно понимать это движение и следить, как на горизонте пурпурной кровью наливается луна, чтоб потом бледнеть и бледнеть и в каком-то холодно-греющем, как змеевик, но уже бескровном сиянии вытирать его лучистые слезы… Много еще может наблюсти пастух в тишине ночи, и таким пастухом был, например, Тарас Шевченко, чтоб воспеть потом все эти запавшие ему в душу «зіреньки» в бессмертных своих «думах».

Мельник — о мельнике рассказал нам когда-то Шуберт. Неистребимо в памяти начало его «мельничного» цикла:

Хозяин и хозя-а-ю-у-шка,
Пустите с миром вы меня
Бродя-жить, бродя-а-жить,
Бродя-жить, бродя-а-жить…

Но мельник не уходит бродяжить, как не уходит никуда мельничное колесо, с глухим стуком отсчитывающее свои шаги в никуда. Эта ритмичная, безостановочная, зовущая, уходящая и уходящая и никуда не уходящая музыка мельничного колеса, которую обречен слушать мельник, она ведь тоже подобна звездному небу в «ночном». Под звуки его мельник, сколько народу ни толпилось бы тут, таская мешки с зерном, унося мешки с мукой, следя за весами, обмениваясь всяческими новостями, как девушки у колодца, — потому что там дожидаешься, когда наполнится ведро, а тут ждешь, когда смелется зерно, — во всей этой деловой суетне сам мельник невольно чувствует себя в одиночестве, скованный ритмом мельничной мелодии, наполненный ею, завороженный ворожбой ее, как пастух звездной музыкой неба. В мелодиях Иозефа Мысливечка ищут и находят славянизмы, народные напевы, но и народные напевы родились из ритма привычных движений, и вот это рондо, которое я считаю бессмертным в своей ритмической ясности, родилось, мне кажется, из музыки мельничного колеса.

Rondo B-dur Иозефа Мысливечка.

Да, Иозеф Мысливечек был мельником, с детства знаком был со всем, что окружает человека на мельнице, но он был таким же мельником, как Спиноза — сапожником и Тарас Шевченко — пастухом. Посмотрим, какие же семейные и общественные события точно падают на годы, проведенные им в Праге, оставив пока в стороне события его собственной, личной жизни.

До своей смерти Матэй Мысливечек шел в гору и, несомненно, богател. По бумагам, опубликованным Челедой, он не только в 1740 году купил себе дом в Праге, но уже через два

года, 17 декабря 1742-го, приобрел в Горомержицах так называемое Мезерово поле — видимо, неплохой кусок земли; и опять же менее чем через год, 21 ноября 1743-го, прикупает к своей мельнице еще и виноградник в Шарке, а еще через год и второй виноградник в той же Шарке. Купленный им дом построен солидно, с большим каменным подвалом, и в этом подвале он хранит несколько десятков бочек доброго вина — зажиточность так и встает из этих документов купли-продажи. Мельница мелет хлеб на потребу пражан, Мезерово поле что-то взращивает, виноградники дают винцо, на радость жителям той же Праги, а может быть, и других городов; Матэй Мысливечек, по всей видимости разбогатевший крестьянин, получает звание городского мещанина, бедному человеку, как известно, не дающееся. В доме его, выходящем окнами на улицу и весело пахнущем вином из подвала, растут трое детей — мальчики-близнецы и дочка Марианна. Родились они у супругов уже не молодых — Матэю, когда он женился, было целых тридцать восемь лет, а жене его, Анне Червенковой, почти что тридцать. Правда, наслаждался отец своим сравнительным благополучием не очень долго, прожив после покупки второго виноградника всего пять лет, — он умер 1 января 1749 года, на пятьдесят третьем году жизни. Но что же было после его смерти?

Мальчики — им нет и двенадцати; дочка — и того меньше. Вдова — ей трудно управиться. Тут и дом, и мельница, и земля, и виноградники, и в самом доме «У синего корабля» — винарня; а еще воспитание детей, на которое отец, как все крестьяне, пробившиеся в мещане, не скупился, желая двинуть своих сыновей дальше, дальше от крестьянства, в торговлю, в науку, классом выше, воспитание это требует тоже глаза, оно не под силу одной вдове, едва умеющей нанести гусиным пером на деловую бумагу свою подпись. Ярослав Челеда считает, что мать Мысливечка запуталась и в денежных затруднениях. Но все же для окружающих вдова эта не просто вдова, а во всех отношениях желательная вдова, с добром вокруг нее, которому нельзя было дать пропасть. Ей и пришлось вдоветь не больше трех лет. Анна Червенкова, будучи уже, по тогдашним понятиям, преклонных лет — сорока шести, — вышла замуж вторично, и опять за мельника, Яна Чермака. Это случилось летом 1752 года.

Мальчики к тому времени успели не только закончить начальную школу, но и дойти в Староместской гимназии до классов «философии». В самом переломном возрасте — от мальчишества к юности — Иозеф получил отчима, а в этом возрасте трудно привязаться к новому человеку, трудно увидеть отцовское место за столом, занятое чужим, и трудно заставить

себя слушаться этого чужого.

Мы не гадаем и не фантазируем тут, а исходим хотя бы из найденных мною ведомостей Староместской гимназии: Иоахим прилежно учился, он хотел выйти в люди; а Иозеф забуксовал — Иозеф в «философии» провалился и сбежал от нее. Такие вещи не происходят «просто», за ними всегда есть и психологические и житейские основания. Мы можем, без особого удаления от истины, представить себе подростка, которого тянет из школы в другую сторону, к преждевременной самостоятельности. Даже если тут не было сердечной боли и ревности (она всегда бывает у детей, когда родители снова женятся или выходят замуж), несомненным было вспыхнувшее чувство самостоятельности: если я раньше подчинялся воле родителя как сын, то я не обязан подчиняться Чермаку! Что он, Чермак, мне? Я Мысливечек, а не Чермак! Нечто подобное тоже могло происходить в Иозефе, как ни уговаривал и ни успокаивал его брат. Но могло, разумеется, быть и другое. Мать, может быть, второй раз внесла в жизнь своего старшего сына некоторое «свойство», или «кумовство», с музыкой: дед ее, как уже было говорено, мог доводиться кумом знаменитому Черногорскому, а Ян Чермак, несомненно, был кумом (или крестным?) Антонина Рейха, родившегося в музыкальной семье и много лет позже сделавшегося крупным композитором, у которого, как пишет Ярослав Челеда, учились впоследствии Лист и Берлиоз. Могло быть и так, что сам Ян Чермак не чужд был музыке и охотно поощрял музыкальные увлечения талантливого мальчика.

А Иозеф уже успел проявить эту свою талантливость. Как большинство чешских мальчиков, он потянулся прежде всего к скрипке. «Гусли» (Housle) — так зовут скрипку по-чешски. «Виолон» — зовут ее французы. Подобие человеческого голоса, нежный человеческий тон ее, внушившие Берлэну его поэтические звукоподражания скрипке:

> Les sanglots longs
> Des violons…[17]

у нас, на русском языке, не нашли себе соответствия в названии, и мы порядком обидели этот инструмент, обозвав его скрипучим словом «скрипка». Но и в нашем языке есть славянское имя «гусли», только связано это имя с другим инструментом, отдающим седой былинной стариной, запахом лесной поляны и деревенской околицы, кудрями пастушка Леля[18]. И славянское «гусли» — скрипка у чехов, их гуслист-скрипач напоминают нам о народном значении скрипки, о том, что ее любит, на ней играет

чешское крестьянство, и мало того, что играет: я сама еще застала, да и нынче не перевелось оно, когда рабочие и крестьяне в Чехословакии своими руками, у себя дома, чудесно мастерят тончайший инструмент, скрипку, вырезывая ее днище, обтачивая крохотным полукруглым ножичком, похожим на ложку, ее бока, а в воздухе носится ароматная древесная пыль, кленовая, еловая и всякого иного дерева, из которого делаются скрипки.

Так вот, к этому времени, когда за стол Мысливечков, на место умершего Матэя, сел чужой человек, отчим Ян Чермак, пятнадцатилетний Иозеф уже виртуозно играл на скрипке. Он и пел хорошо, хотя «ангельский голос» его детских лет стал ломаться и петь ему в церкви вместе с маленькими было уже нельзя. Он и на органе начал играть. Он купался в музыке, любил ее всей душой, всем сердцем, и музыки вокруг было так много, что купаться в ней не было трудно. И все же, уступая ли собственному желанию отчима или выполняя предсмертную волю отца, желавшего видеть обоих мальчиков мельниками, братья опять поступили в учение, на этот раз к разным учителям: Иозеф — к мельнику Вацлаву Клике, Иоахим — к мельнику Антонину Шоуша.

И опять документы вносят в это дело свою особую интонацию, заставляя (и давая повод) задуматься, не сказано ли в них больше того, что написано. А документов три; приведены они у Ярослава Челеды без комментариев. Казалось бы, и комментировать тут нечего: три года находились оба брата в учении и в конце трех лет были отпущены учителями своими «с похвалою» — таков документ от 31 марта 1756 года. Братья подали заявление о том, что хотят быть приняты в число «господ муниципальных мельников». Постановлено: принять — таков документ от 30 августа 1758 года. И наконец заседает главная сессия таких-то и таких панов, заправил города, и рассматривает представленную братьями гидравлическую модель, придя к положительному о ней отзыву, — таков документ от 21 января 1761 года.

Казалось бы, все ясно и просто, пять лет трудовой учебы, охватившей в биографии Мысливечка годы 1756—1761-й. Вспоминается опять Пельцль, — Иозеф не только вступил в цех мастеров мельничного дела, но даже и замечательную гидравлическую машину сделал. Вот только одна странность, если рассмотреть документы повнимательней. Всюду в бумагах, где братьям надо подписываться самим, они ставят свои, подписи по старшинству: сперва — Иозеф, потом — Иоахим. Но тут, где говорят не они, а говорят о них, на первом месте стоит Иоахим, на втором Иозеф. Стоит не раз и не два, а все три раза.

Случайность? Вряд ли. Паны правители города, начальники цеха, члены городской ратуши не бумаги перед собой видят — они видят живых людей, знают обоих близнецов чуть ли не с пеленок. Перед ними два молодых человека в возрасте полноправных граждан, и каждый из них уже проявил себя, уже создал себе репутацию, уже имеет лицо — это не те два малыша, которым отец, путая их, мог закричать: «Позови Иозефа», — обращаясь к самому Иозефу. Старший-то старший, но, наверное, он уже и внешне как-то отличается от брата: худощавей, нервней, своевольней, ярче; из «философии» вышел без «тестимониума», пропадает в театре, водится с музыкантами, с приезжими итальянцами, учился у Хаберманна — не понравилось, перешел к Зеегеру, сам пишет музыку, уже чуть ли не прославился, но только не на мельнице. А этот хоть и младший, но сразу видно — солидный и стойкий пражанин, сын своего отца, закончил «философию», мельничное дело изучил по-настоящему… И отцы города невольно, а может, и *сознательно*, избирая обоих в цех, на первом месте трижды ставят *младшего* Иоахима и только на втором старшего, Иозефа, потому что вовсе отказать ему неудобно, даже если он и недолго останется мельником.

Можно ли так прокомментировать официальные документы? Мне думается, можно. Ведь это очень наглядно. Когда вам много раз встречаются деловые подписи самих близнецов «Иозеф и Иоахим», а тут вдруг в важных бумагах цеха опытный писец, отлично знающий, как и отцы города знают, кто из братьев старший, а кто младший, трижды ставит «Иоахим и Иозеф», это не может не броситься в глаза. Это своеобразная отдача дани житейской реальности, тому факту, что Иоахим — он-то и есть настоящий мельник, а Иозефу по формальным причинам, для раздела, даже для отдачи мельницы или для занятия своего хозяйского места на ней, поскольку он старший, тоже приходится дать цеховое звание. И машину-то, должно быть, через много лет приписанную любящим близнецом своему брату, делал все тот же Иоахим, а вовсе не Иозеф.

Но дело не только в реальности и здравом смысле, заставившем отцов города поставить Иоахима раньше Иозефа, а потом все же принять в корпорацию и Иозефа. То были свои люди, сыновья уважаемого человека, покойного Матэя, пасынки тоже мельника, Яна Чермака, а времена такие, что не считаться с наступившими временами и не облегчить своим людям жизнь, где это нетрудно, требовалось самими обстоятельствами.

Когда Иозеф и Иоахим получили свои мельничные права, шла четвертый год Семилетняя война — дети детей наших будут отвечать в школе: «Сперва считали по семилеткам, сорокалеткам

— войны; а при социализме пятилетками, семилетками — трудовую мирную программу, — это одно показывает разницу». Семилетняя война медленно разоряла страну, она докатилась до Праги; больше месяца, в весну 1757 года, прусские войска Фридриха Второго осаждали город, выпустив на него только за двадцать дней свыше восьмидесяти тысяч снарядов, упавших на восемьсот восемьдесят домов. Падали эти снаряды и на Старое Место, возле ратуши, возле Карлова моста. В войну вы не знаете, что будет завтра, кто выживет, а кого и недосчитаешься. Мы на опыте пережили этот воздух войны в тылу — облегченные экзамены, легкость выдачи свидетельства, — а Прага даже и тылом не была, дом «У синего корабля» стал вдруг частицей фронта, вся родня Мысливечков вместе с двадцатилетними близнецами отсиживалась в крепких винных подвалах этого дома, где постепенно и вина становилось все меньше, а может быть, вовсе уже не стало, — в Чехии наступал голод.

Я написала «воздух войны в тылу», — каждый возраст переживает по-разному этот воздух. В юности он тревожит и беспокоит, по-своему даже окрыляет, заставляя каждый день ждать непривычных, необычайных событий; действует и облегченное чувство ответственности перед жизнью, когда к вам так близко подходит смерть. И при всех оттенках этих разных чувств остается нервная, лихорадочная жажда деятельности. Именно в эти годы Иозеф Мысливечек должен был проявить необычайную деятельность. Не знаю, когда он поступил к Хаберманну, у которого долго в учебе не пробыл, но ясно одно — поступки его были уже очень самостоятельны и показывают окрепший характер.

Мир вокруг нас разноцветен, разноформен, кажется созданным, как букет из цветов, из разных сил, — вода колышется у берегов, костер возносит к нему свое пламя, земля разрыхляется под плугом, воздух входит в легкие с каждым вашим дыханием, молния зигзагом прорезывает небо, гром сотрясает его, как незримые колеса чьей-то колесницы, — человечество начинает с различения этих сил, с обожествления их, с политеизма. И музыка начинает с полифонии, с умения слышать рядом, одновременно не одну, а несколько мелодий и наслаждаться их совокупностью не потому, что они сведены каким-то третьим началом воедино, а вот именно потому, что они текут рядом, воспринимаются еще вместе. Я написала «начинает», но тут же должна оговориться — бесконечное количество «начал» должно было пройти человечество, чтобы достичь политеизма; и немало начал в музыке — до полифонии. Условно обозвав их «началами», я отнюдь не посягаю на высокую сложность, достигнутую

сознанием и восприятием, чтоб представить себе систему политеизма или выработать сложные и трудные законы полифонии. Как-то я слушала с одним из моих чешских друзей старую симфонию М*и*ча, и он вдруг воскликнул: «Видите, *видите*, — фугетта!» Конечно, он эту фугетту *услышал* в симфонии, но тотчас перевел ее форму на глаз — точка против точки, — и, невольно выдавая себя как современника XX века, обронил слово «видите». Восемнадцатый век был счастливым веком для музыкантов. С детства привыкнув к раскатам и замираниям органа под сводами церкви, участвуя в церковных хорах, начиная изучать музыку с непременного, обязательного контрапункта, они, естественно, ухом воспринимали фугу, не переводя ее в зрительный образ. И Мысливечек должен был пройти строгую школу контрапункта. Два имени связаны с этой юношеской порой: одно я уже назвала — Хаберманн; другое — Зеегер (Сегер по-чешски).

2

Франц Хаберманн, как очень много посредственных людей, при жизни был удачлив и заметен. Он долгое время был «музыкальным директором» в городе Эгере, сейчас пограничном чешском городке Хеб (Cheb); аттестуется в словарях как один из сильнейших контрапунктистов середины XVIII века; оставил после себя множество сочинений, имел, что в то время могло считаться признаком большой известности, и печатные труды — двенадцать месс, шесть литаний. Но Иозеф Мысливечек, поступивший к нему изучать контрапункт, дал нам живое свидетельство сухости и книжности этого музыканта — он ушел от Хаберманна очень быстро. Пельцль объясняет этот уход, вероятно, со слов Иоахима, тем, что Хаберманн подвигался с ним очень медленно, а «гении делают большие шаги». Конечно, и это может быть — как показатель овладевшего Иозефом нервного, деятельного нетерпения, страстной жажды как можно скорей пройти учебный период и выйти на широкую дорогу собственного творчества. Но если б Хаберманн, которому в то время было уже под пятьдесят, умел преподавать интересно, обладал педагогическим обаянием, можно предположить без особой натяжки — Мысливечек не ушел бы от него так скоро. А он очень решительно переменил учителя.

В монастыре св. Креста играл на органе музыкант, которого сбегалась слушать вся музыкальная Прага. С 1757 года он сделался органистом староместского собора. То был Иозеф

Зеегер, еще молодой человек — тридцати с лишним лет, ученик Черногорского, крупнейшего теоретика своего времени. Зеегер не только чудно играл на альте и на органе и в совершенстве усвоил от своего учителя контрапункт, — он прежде всего был настоящим, глубоко образованным музыкантом. Он знаком был с музыкальной литературой всего мира, мог так рассказывать о классических творениях больших музыкантов и о творцах этих творений, что общение с ним стоило многих лет школы. Может быть, по традиции и «родственности» Черногорского в семье, считавшегося, правда, седьмой водой на киселе, но все же в какой-то мере близким через кумовство деда со стороны матери, а вернее, потому, что Иозефу не раз приходилось, сидя на скамье церкви св. Креста, отдаваться величавым волнам органа, этого царя всех инструментов по выражению Моцарта, когда Зеегер-органист, увлекаясь, прелюдировал на нем и знакомил молящихся с жемчужинами музыкальной классики, — но Мысливечек, оставив Хаберманна, перешел заниматься к Зеегеру.

Мне хочется напомнить читателю одну страничку, только одну страничку. Чтоб не цитировать, я перескажу ее, следуя по пятам за чудным подлинником. А кто заинтересуется, может раскрыть главу «Больше о музыке, но также о дисгармонии» первой части романа Алоиса Ирасека «Ф. Л. Век» и прочитать эту страничку, как она есть.

Время юности Ф. Л. Века почти совпало с годами молодости Мысливечка — оно пришлось на двадцать лет позже их. Ф. Л. Век тоже пел в церковном монастырском хоре и слушал там, на хорах, бесконечные разговоры о знаменитых музыкантах, которых насчитывалось в Праге великое множество.

Каждый чешский учитель не только в городе, но и в деревне должен был быть в те годы первоклассным музыкантом, иначе ведь он и не мог бы стать учителем: в обучение на звание учителя тогда и много позже принимались люди только с отличным слухом, владевшие каким-нибудь музыкальным инструментом. Ну а такие люди и в школе не остаются без музыки: преподавая ее деревенским и городским ребятишкам, они создают из них камерные и оркестровые ансамбли, ставят с ними старинные оратории, разучивают кантаты.

В одну из таких бесед на хорах маленький Век услышал, как регент хора, где он пел, сказал с великой печалью: «Зеегер умер». Мальчика тогда удивила печаль регента. Но вот пришлось ему услышать игру замечательного органиста Кухаржа. Франтишек Век слушал его, взволнованный до слез, а рядом старый скрипач тоже произнес в слезах: «Совсем как Зеегер». На это большой музыкант, бывший с ними, заметил: «Да, но все-таки не Зеегер!»

Все-таки не Зеегер — вот каким неповторимым органистом был Зеегер. Правда, его органных токкат, фуг и прелюдий долго не издавали, как это сделали с сухими сочинениями Хаберманна, но светлая страничка в гениальном романе Ирасека, этом лучшем создании чешской классики, стала бессмертным памятником его музыкальному мастерству. Кроме того, даже в словарях, где редко-редко упоминается о характере людей, говорится о другом даре Зеегера — педагогическом. Точнее, о том свойстве характера — «милом, обходительном, тактичном» (artigen), — какое дает предположить в нем хорошего педагога. К этому замечательному учителю и перешел от Хаберманна Мысливечек.

Можно представить себе любовь ученика к такому наставнику и увлечение самого наставника обаятельным молодым музыкантом, сумевшим спустя три-четыре года покорить сердце раздражительного Пешетти в Венеции. Они, конечно, не только занимались. Между двумя музыкантами тридцати и двадцати лет не так уже много разницы, хотя один учит, а другой учится. Они не могли не вести долгих бесед об искусстве, не могли не играть друг другу своих вещей, и Зеегер, широко образованный в музыкальной литературе, не мог не показывать Мысливечку лучшие образцы тогдашних корифеев. Эти беседы, а их нельзя не предположить с уверенностью, легли, мне кажется, в основу очень тонкого, здорового и чистого музыкального вкуса Мысливечка, во многом помогли его дозреванию не только как музыканта и композитора, но и как музыкального деятеля.

Опять напомню: и в словарях и в статьях о Мысливечке, основанных на некрологе Пельцля, дело выходит так, будто очень молодой человек, чуть ли не мальчик, позанявшись у Зеегера, сразу постиг теорию композиции, чего он никак не мог одолеть у двигавшегося, как черепаха, Хаберманна — и тут же, постигнув, написал одну за другой шесть симфоний, которые и представил на суд публики, не называя себя… Этаким вундеркиндом, по примеру или параллельно с Моцартом, предстает перед нами Мысливечек и таким же, будто бы юным, распустив крылышки, летит «продолжать образование» в Италию. Но хронология — факт, а факты, учил Ленин, упрямая вещь. Не было в действительности Мысливечка-мотылька! Был человек, переживший и юность и молодость на родине, уже многое познавший, уже выработавший характер, уже сознавший свои силы и цели и, может быть, немало настрадавшийся. Давайте разберемся в этом поглубже, чтоб слова мои не остались перед читателем голыми.

Познавший… Ведомость, открытая мною в архиве Карлова университета, казалось бы, говорит о недоучке. Презрительное

«vale» вместо «тестимониума» сильно отличается от первого ученика, нарисованного некрологом Пельцля. И тем не менее на всем облике Мысливечка, когда он только что появился в Италии, лежит печать высокой интеллигентности. Он хорошо знает итальянский язык, знает латынь, его обаяние построено не на физическом облике только, а на разговоре, обращении, широте интересов, увлечении предметом и в то же время несомненном такте и выдержке — качествах, которые вместе с образованием вошли как обязательные в английское понятие «джентльмен» и более серьезное, соответствующее ему немецкое «Ehrenmann». Человек чести, Ehrenmann, аттестует его отец Моцарта, когда он только что познакомился с ним в октябре 1770 года в Болонье. Полный огня, ума и жизни, добрый, деятельный человек — таким запомнил его с 1770 года и находит семь лет спустя сам Моцарт, — очень трудно перевести точно такие слова, как Geist (воодушевление, дух, ум, остроумие, полет мысли — десятки истолкований), aufgeweckter (разбуженный, активный, бодрый, деятельный, живой) и даже слово guter — добрый, хороший, порядочный, достойный, — все эти значения мог иметь в виду Моцарт, употребляя их вместе и наверняка вливая в слова свой смысл, отнюдь не укладывающийся в точный словарный перевод. Во всех этих определениях, как и во всех позднейших итальянских документах, найденных и собранных профессором Прота Джурлео, нет ни малейшего намека на возможную «необразованность» или, скажем мягче, «наивность», «неопытность», «незнание чего-нибудь» — словом, хоть какой-нибудь штрих или оттенок, говорящий о молодости и неподготовленности. Наоборот, во всех до сих пор известных и сейчас ставших известными документах о Мысливечке говорится как о человеке, внушающем доверие и уважение, человеке, несмотря на свою обаятельность и привлекательность, безусловно, положительном, знающем, образованном и уже вышедшем из зеленой поры юности.

Такую зрелость женщине дает только материнство. Такую зрелость мужчине дает опыт жизни и, быть может, большая, скорей всего несчастная любовь. Мысливечки были здоровые, крепкие люди, с хорошей крестьянской кровью, они пришли в Прагу из деревни отнюдь не очень давно (считая поколениями), а в сущности, еще на памяти отца, и, уже будучи горожанами, все еще тянулись за город, к полевой и садовой работе: отсюда Мезерово поле и виноградники в Шарке. Были они сдержанными в своей физической жизни, вступали в брак и строили семью уже в немолодых летах — отцу за сорок, матери под тридцать. Но детей рожали много и старшее поколение Мысливечков, и дядя, и

младший близнец, хотя он тоже не в ранней молодости женился.

Что-то, однако же, было с этой интимной стороны не совсем ладно, не совсем понятно: при большом темпераменте, вдовея, снова вступали в брак, но при здоровой крестьянской крови младшая сестра близнецов Марианна почему-то двадцатишести-двадцатисемилетней девушкой уходит в монастырь, и не в самой Праге, где она была бы поблизости от родителей, а в городе Брно. Ее пострижение все время попадается в биографии Мысливечка, настойчиво напоминая о себе в денежных документах: за право поступить в монахини надо платить высокий взнос, эти дукаты обещал (или должен был) внести Иозеф и так, видимо, до самой смерти своей и не внес их.

История этой младшей сестры Марианны так до конца и не распутана биографами, остается нераспутанной и в биографии Челеды, но, во всяком случае, она показательна. Не совсем-то все же нормальна сексуальная сторона чешского крестьянского рода Мысливечков, при всем их здоровье и физической крепости, если молодая девушка, не очень нуждаясь, имея полную возможность жить в большом столичном городе, обнаруживает или сугубую религиозную экзальтацию, или какой-то грех, который требуется прикрыть и замолить, или непонятный разрыв с семьей, непонятное удаление от близких, причем Марианна Мысливечек становится в старом женском монастыре города Брно монахиней «сестрой Бернардой» как раз в тот год, когда брат ее Иоахим женится.

Может быть, так часто случалось в католических семьях XVIII века, если девушка долго не выходила замуж? Нет, это все же кажется сейчас, перед лицом истории, странным и проблематичным, — ведь Чехия была тогда в преддверии *закрытия* монастырей. Век Марии-Терезии, веселый, любовный, авантюрный век рококо, с его интересом к науке, с материалистической философией и первыми опытами электричества, которыми занимались чуть ли не в каждом салоне, каждом доме, век рококо с его легким отношением к житейским трудностям, как-то уж очень не вяжется с темной и неразгаданной тайной Марианны Мысливечек — «сестры Бернарды».

Тайной остается и личная жизнь Иозефа до его отъезда в Италию. Ни следа любовного эпизода. А может быть, самый отъезд его — отъезд не только внезапный, почти тотчас после окончания Семилетней войны, лишь только стали дороги проезжими, то есть свободными от передвиженья солдат и военных застав, — но и в самую грязь и непогодицу, в ноябре месяце, при этом отъезд, почти так же похожий на бегство, как и отъезд в Италию Гёте, — может быть, отъезд этот и оставил

нужный биографу след? Гёте бежал с приготовленным для него чужим паспортом. Иозеф Мысливечек, как пишет Челеда, уехал совсем без паспорта, «нелегально», и очутился в Венеции на первых порах именно на нелегальном положении, без нужных бумаг. Что-то уж очень непохоже это на академическую поездку усовершенствовать себя в музыке, подучиться у Пешетти — в двадцать шесть с лишним лет.

Попробуем стать на его место и разложим перед собою серию догадок, подобных серии сюжетов. Может быть, одна из них справедлива. А может, в каждой из них есть какое-то зернышко правды. До сих пор близнецы Иоахим и Иозеф жили под одной крышей, делили почти одинаковую судьбу, только один из них становился все более и более дельным, опорой матери на ее старости, настоящим хозяином на мельнице, а другой все учился да учился, хоть и стал уже известным в Праге музыкантом. Может ли это быть, что оба они полюбили одну и ту же чешскую девушку? Такова первая догадка. Антропологически она очень правдоподобна — вспомним прелестную повесть о двух близнецах Ландю — «Маленькую Фадетту» Жорж Санд. Чешская девушка могла, да по правде говоря и должна была предпочесть устроенного и более солидного Иоахима. И либо старший брат уступил место младшему, либо, чувствуя себя обойденным, захотел сам уйти, сбросить с плеч все старое, тягостное для него, забыться — отсюда неожиданный отъезд-бегство в Италию.

Но допустим, что эта догадка неверна хотя бы потому, что женился Иоахим только спустя три года после отъезда брата. Да и потому еще может она быть неверна, что Иозеф, погруженный в стихию музыки, не мог за эти годы не влюбляться многократно, создавать себе иллюзии любви, проходить через всю гамму первых встреч, первого счастья, разочарований, охлаждения, отхода.

Вторая догадка ведет нас в театр графа Ностица, где давала гастроли заезжая итальянская опера. Здесь перед Иозефом открывался новый, неизведанный мир. Он вырос на серьезной церковной музыке. Сидя на темных скамьях верхних хоров собора, он, подперев голову рукой и подняв ноги на приступочку, молчаливый, сосредоточенный, слушал органную игру Зеегера. Учитель говорил ему о божественной силе музыки, ее очищающей, возносящей власти, о том, как учили музыке серьезные умы столетия, подобные Иоганну Маттесону. Почти наверняка у них был на руках «Совершенный капельмейстер» Маттесона, эта удивительная книга для таких молодых, как они, людей. Но наступал вечер, вечер в Праге. И сейчас вы не можете не чувствовать, что такое вечер в Праге, хотя и освещение не то, и

воздух над городом уже другой, сухой шелест машин и запах бензина переполнил улицы, мешая дышать и думать. А тогда — пусть война, пусть хлеб стал дорог, пусть на каждом шагу маршируют взводы солдат, но вечер в Праге опускался на город как влажное, беспокойное облако, и что-то обещающее, стесняющее грудь и сердце, подгоняющее и наполняющее кровь какой-то сладостью встречи — неизвестно с кем, неизвестно, на земле ли, — гнало молодежь из дому. Пахло таким зовущим запахом влаги с берегов Влтавы, с Кампы; слышно было, как бегут лодки по воде с переправы на переправу; мелькает в руках прохожего ручной фонарь; чернеет на темном небе невысокий пирамидальный абрис старой синагоги и темные, «жирные» камни, выступающие, как живое мясо веков, из этих тысячелетних стен, а там, за веселыми огнями плошек, за красным светом уличных ламп, совсем другая музыка, — там на сцене идет итальянская опера. И Иозеф уже совсем другой человек в опере, его шелковые чулки натянуты, пряжки блестят на туфлях, кудри припудрены, глаза горят из-под дуг бровей, он чувствует музыку в своих мускулах, пальцах, нервах. Но, может, быть, среди поющих певиц, которые не терпят, чтоб их называли «кантатрисами», но обязательно «виртуозками», есть одна, которой со сцены приглянулся молодой элегантный чех? Может быть, он заходит к ней в уборную, пользуясь случаем испытать свой итальянский язык на практике, и тут, разумеется, разговор идет об Италии, а если дело зашло дальше разговора, Италия начинает перевешивать Прагу и ее вечернее очарование, особенно когда труппа и примадонна уезжают на родину? Такова вторая догадка.

Но природная закваска — назовем ли мы ее чешской, славянской, деревенской или какой угодно — очень сильна в Мысливечке. Мы видим на протяжении всей его жизни, что именно эта закваска всегда побеждает. Пишут, что у Мысливечка было множество любовных историй; опять вспоминается Гров: «он не сумел удержать себя в границах респектабельности». И все это кажется глубоко неверным. Закваска, полученная с молоком матери, — какой-то естественный здравый смысл, внутренняя порядочность и правдивость, исполнение долга, всегдашняя верность музыке, музыке в первую очередь, и всегда в конечном счете ей одной — вот главное в нем. И это заставляет в конце концов задуматься: а не проще ли было дело, именно так, как бесхитростно, не комментируя документов, излагает его Челеда?

Но если так, на свет выступает младший брат Иоахим, требуя себе хотя бы минуты внимания. Если так, бесконечно привязанный к старшему, думающий о нем больше, чем о себе, младший брат, живя страстями, талантом, планами, беспокойным

стремлением Иозефа, знает и думает заботливей его самого о том, что Иозефу непременно нужно поехать в Италию. И он сам помогает ему уехать, не дожидаясь нужных документов, которые могли бы надолго задержать его в Праге; он сам устраивает денежный вопрос, собирая откупные за мельницу; а потом, еще три года, прежде чем жениться и завести семью, возится и возится со сложными денежными делами, посылая брату в Италию нужные дукаты. Так выходит по документам, опубликованным Челедой, и к ним можно еще добавить несколько слов, чтоб и облик Иоахима Мысливечка выступил из темноты. Ярослав Челеда, не давши нам портрета младшего Мысливечка (вероятно, и не было никогда этого портрета!), подарил позднейшим исследователям его *факсимиле*. Интересная это подпись, и кое-что можно сказать о ней с такой же уверенностью, как о лице человеческом. Он дал эту подпись на завещании в возрасте пятидесяти одного года, незадолго до своей смерти.

Как и отец его — Иоахим умер примерно в том же возрасте, — как и мать, он был женат не однажды — в последний раз на Марианне Фишеровой, за полтора месяца до смерти, как будто лишь затем, чтоб оформить отношения, существовавшие и раньше. Очень обстоятельно, хозяйственно составлено завещание, делающее новую жену полной хозяйкой мельницы. Старшему сыну, в «память об отце», завещает Иоахим свой письменный стол, одежду и три подушки с наволочками; второму сыну свою кровать с бельем, тарелки, миски, буфет с посудой; а дочери — перину и все, что осталось от невестки, «пани Франтишки Пишковой»… Этот перечень, с одной стороны, говорит о мещанстве, о социальном облике семьи, типичном для чешского ремесленничества и мещанства; но, с другой стороны, в нем есть что-то сразу резко поднимающее Иоахима над этим миром подушек, перин и кухонной посуды: старшему сыну в память о себе он завещает *свой письменный стол*.

Письменный стол — отнюдь не типичный атрибут мещанства. Он говорит об интеллигентности дарителя, о том, что даритель *писал* и писание было *не случайным* делом его жизни. Та же самая двойственность, какую мы видим в этом завещательном списке, глядит на нас и из подписи Иоахима. Вот эта подпись, напечатанная Челедой на странице 268 его монографии:

Личная подпись Иоахима Мысливечка, брата композитора.

Имя, Иоахим, кажется написанным одним человеком, а фамилия — другим. Первое — тонко и элегантно, с очень большим изяществом; вторая — тяжело, вымученно, с завитушками и даже как будто с дрожанием пальцев. Завитушки и нетвердость отнимают от начертания фамилии и ту элегантность, и ту определенность, какая была в начертании имени, словно это последнее (то есть имя) писал студиозус, хороший ученик классов «философии», а фамилию — уже поживший, уже больной мельник, рукою в мозолях и жилах.

Но и еще кое-что можно вычитать из этой подписи. Она сделана немецкими готическими буквами. Германизация Чехии, особенно Праги и пражан, была в те годы уже настолько сильной, что, например, Поль Неттль в своей статье о чешской музыке даже столетием позже мог позволить себе оскорбительный для чехов выпад, назвавши Прагу «немецкой столицей» и жалея, что это «родное для Праги» немецкое начало было из нее изгнано, к большому якобы несчастью для развития ее музыки. Германизация сказалась притом, как видим, даже на готическом (а не латинском) шрифте не только в школьном преподавании, но в обиходе, названиях, привычках, чертах того, что можно назвать городской обыденной жизнью, жизнью мелкого обывательства Праги, не меньше, чем в обиходе ее интеллигенции, говорившей и писавшей на немецком языке. Как ни странно, можно проследить на подписи Иоахима даже эту двойственность: в свободном и тонком росчерке имени скрывается вся немецкая школа, полученная младшим Мысливечком; а в трудном и не совсем уверенном написании фамилии, очень чешской, характерно чешской, бывшей и оставшейся совершенно не онемеченною среди тысячи других онемеченных чешских фамилий, — в написании ее так и проглядывает трудящийся ремесленник, выходец из крестьянства, чех по рождению.

Вспомним опять Алоиса Ирасека. Когда он задумал написать свой роман «Ф. Л. Век» под символическим названием, в котором личная фамилия Век совпадает со словом «век», и по-русски и по-чешски означающим «столетие»; и когда захотел он в этом романе дать национальное полотно тех лет, показать историю чешского патриота с его младенчества и до зрелости, он не сразу избрал местом действия Прагу, а начал свой рассказ с маленького чешского городка. Почему? Причина объясняется самим писателем, о ней подробно говорят комментарии: да потому, что

в маленьких городках и деревнях не было такого сплошного онемечения, как в Праге, и ростки движения «будителей», ростки национального подъема чехов, начались именно там — в старинных городках и деревнях, еще сохранивших крестьянское народное начало чеха. Крестьянское народное начало словно проглядывает в трудном начертании фамилии с ее готическими игреками, це-ашами (ch) и длинными эсами палочкой, так ей несвойственными и выведенными не совсем уверенной рукой. Вот как много может рассказать только одна подпись!

Допустим, что не было ничего сложного и тайного в отъезде Иозефа из Праги, а наоборот: шаг этот был поддержан и поощрен братом, думавшим, что «большому кораблю» нужно и «большое плавание». Не тут мы опять возвращаемся к Зеегеру. Если нет у нас повода пофантазировать о несчастном романе Иозефа с чешскою девушкой или о вспыхнувшей в нем страсти к итальянской певице, потянувшей молодого чеха за собой в далекую страну, где лавры растут и померанцы зреют, то реальных поводов для реальной фантазии о дружбе с Зеегером и совместных музыкальных занятиях с ним у нас немало. Был ли сам Зеегер расположен к поездке Мысливечка в Италию? Одобрил ли он его планы?

3

Уже было сказано выше, что гениальный органист Зеегер был широко образованным музыкантом. Так говорят о нем старые словари, а эти старые словари, еще питавшиеся достоверными источниками об ушедших, под широкою образованностью музыканта разумели не только знание музыки. Не забудем здесь, что словари эти были прежде всего немецкими. Даже чех Ф. М. Пельцль, оставивший нам некролог о Мысливечке, без которого вообще была бы невозможна никакая историческая концепция Иозефа Мысливечка, даже этот Пельцль, чех по рождению, не сразу стал чехом-патриотом. До того на его родине начали загораться, еще вдали от Праги, невидимые, разрозненные, робкие огоньки того движения, которое впоследствии стало таким могучим и выдвинуло целую плеяду «будителей» чешского возрождения, Пельцль пребывал сторонником «германизации» своей родной культуры и видел в немецком языке необходимый ключ к настоящей, европейской образованности чеха. Ясно, что убеждение это опиралось и на печать — на книгу прежде всего. Книга же была в то время немецкой, книга, читать и знать которую музыканту просто было необходимо.

Мы знаем, опять же по Ирасеку и его роману, с каким величайшим трудом из мрака забвения чешские патриоты доставали, набирали и печатали сокровища родной литературы. Вацлав Крамериус, имя которого в романе «Век» овеяно легендарным ореолом, вместе с Франтишком Прохазкой, учеником Пельцля и почти однолеткой с Иозефом Мысливечком, вернули чехам на чешском языке «Лабиринт света», гениальное творение Яна Амоса Коменского, ставшее на много лет своеобразным евангелием для чешского народа. Но это, как и знаменитая газета на чешском языке, сыгравшая такую большую роль в национальном движении чехов, произошло позднее, когда Иозеф уже лежал похороненный в древней земле Рима. А годы его занятий с Зеегером были еще временем сильных немецких культурных традиций.

Какая же «книга» могла быть в почете у Зеегера, читаться в узком кругу его учеников, где наряду с Иозефом Мысливечком были и Ян Кожелух, и Франтишек Душек, а позднее — и Кухарж? Конечно, книг было много, потому что XVIII век прославился своими теоретическими, философскими и даже лирическими трудами о музыке. Многие из этих трудов с жадностью прочитывались не только в свое время, но и гораздо позже, десятилетиями и столетиями позже. Их читала Жорж Санд, увлеченная образом своей «Консуэло». Их читал Ромен Роллан, принимаясь за музыкальные свои труды. Их читали философы, историки, писатели — вплоть до Томаса Манна. И среди этих трудов, кроме книг Руссо и энциклопедистов, и обязательного для изучавших музыку итальянца падре Джанбаттиста Мартини, классическим особняком высятся труды Иоганна Маттесона. Когда Иозеф Мысливечек занимался с Зеегером, Маттесон был еще в живых — он умер в 1764 году, восьмидесятитрехлетним старцем. Но труды его, полные живой мысли, обращенные лицом к будущему, глубокие и в то время бесконечно важные для каждого, кто решил посвятить себя музыке, уже десятки лет лежали напечатанные и доступные читателям.

Это был его *«Совершенный капельмейстер»*, беседа о сложном и широчайшем искусстве музыканта, ведущего оркестр или хор, изучающего с ними их партии, организующего ансамбли, в то же время и постоянно занимающегося композицией.

Это были его *«Врата чести»* («Die Ehrenpforte») — своеобразная автобиография музыканта, местами в третьем лице, для профессионалов интереснее всякого романа. И наконец, его ранние работы об оркестрах — *«Новооткрытый оркестр», «Охраняемый оркестр»*, преисполненные массой конкретных замечаний и мыслей. Можно ли сомневаться, что

тридцатипятилетний Зеегер и его молодые ученики не прошли, не могли пройти мимо Маттесона, без знания которого просто не мыслилось «широкой образованности» музыканта?

Цитируя латинскую пословицу «Tam turpe est nescire Musicam, quam Litteras», Маттесон писал в своей автобиографии: «То и другое может и должно идти вместе, это всегда было моим убеждением». Латинская фраза означает: «Не знать музыки так же постыдно, как не знать грамоты». И это убеждение, что общее образование не только может, но и должно идти рядом с образованием музыкальным, является у Маттесона своеобразной заповедью, унаследованной от Яна Амоса Коменского передовыми людьми его и последующего столетия, причем заповедью двусторонней, требующей от музыканта общего, а от любого другого деятеля и музыкального образования.

Знал ли эту заповедь Зеегер? Судя по сохранившимся скудным сведениям о нем, не только знал, но и сам проповедовал ее, осуществляя эту заповедь на себе, на своей широкой образованности. Без особой фантазии можно представить себе комнату учителя в пражском доме или церковные хоры, где собирались его ученики — Мысливечек, Душек, Кожелух, а позднее и Ян Кухарж, на десять с лишним лет их моложе, — и перед ними раскрывались не только ноты с творениями классиков, но и страницы Маттесона.

Чему особенно мог научить Маттесон в толковании самого Зеегера? Конечно, наиболее интересным для Мысливечка было все, что говорит Маттесон в своем «Совершенном капельмейстере» о выразительности музыкального языка. Чувства у молодости хоть отбавляй. Нет надобности доказывать, что в свои двадцать — двадцать пять лет Мысливечек должен был чувствовать и переживать много, всей своей нервной организацией артиста. Но вот он садится за клавесин, за орган, берется за любимую скрипку — и чувства теснятся в нем, переполняют его, кажутся тормозом, препятствием к их выражению, потому что чувствовать в себе и для себя и выразить так, чтоб чувство это дошло до слушателей и было ими разделено, — вещи разные.

Тайна творчества! Можно познать тайну контрапункта, изучить музыкальную форму, отлично разбираться в том, что составляет науку гармонии, ритма, а тайна творчества непостижима, она лежит за пределами этих правил. Учитель своим приятным, обходительным голосом читает своим ученикам страницы из Маттесонова «Совершенного капельмейстера», на первый взгляд такие простые и понятные: композиция музыки должна сообразовываться с каждым чувством, с чувством

беспокойства, досады, ужаса, жалобы… Чтоб выразить упорство, нужны настойчивые звучания, намеренно оставляемые без изменения. Для выражения надежды нужно приятнейшее голосоведение и сладчайшее смешение звуков, для которого поощрением служит страстное желание музыканта… И дальше читает Зеегер: импровизируя на клавире, композитор должен проверять, что он при этом чувствует, должен пробуждать в себе творческие мысли, ободрять дух свой, возвышать свое чувство. Если вы испытываете печаль и обиду, старайтесь дать им выход в звуках. Вовсе не надо при этом, чтоб сочинитель жалобной песни разражался, сочиняя ее, слезами и воплями, но необходимо, чтоб он настраивал свой ум и сердце сообразно требуемому в сочинении. Одна мелодия легко может возбудить нежные чувства… но усилить их особенно может прекрасное сопровождение мелодии…

Казалось бы, совсем просто, как дважды два, и что тут особенного, чтоб над этим задуматься? Но я представляю себе молодого чеха, сидящего за клавикордами. Он в отвратительном настроении, у него что-то не ладится дома, болит сердце от недовольства собой, недовольства окружающим; ему кажется — дверь какая-то опустилась перед будущим, которое он еще вчера представлял себе таким прекрасным и открытым на все четыре стороны. Пальцы начинают пробовать клавиши, нащупывать тему, казалось бы, ничего общего не имеющую с его досадой и недовольством, а в голове между тем стоит прочитанное: найти соответствие, сообразовать композицию с каждым чувством, выразить, выразить его… Чех пробует и пробует и пробивается к теме, он ищет ее сопровождение, замечая, как постепенно в этих поисках отходит и отходит от него его состояние, словно снимается облако, лежавшее тесным куском на склоне горы, и начинает плыть — уплывать в небо, а влага, оставленная на его месте, высыхает под солнцем и обветривается горным ветерком. Незаметно для творца настроение исчезло, оно перешло в музыку. Из музыки оно пойдет своим путем ко второму воплощению в чувстве, оно воскреснет в чужом сердце, сожмет его, пробудит мысли и опять снимется, чтоб поплыть в удовлетворенном сознании слушателя, постигшего это как красоту, как музыкальную форму, как реальное выражение. Иозеф Мысливечек воспитан в католической вере, с детства знает евангельские тексты, он пел их мальчиком в хоре, он будет потом насыщать их музыкой в своих шести знаменитых ораториях[19]. И сейчас, сидя за клавичембало, он, может быть, вспоминает один евангельский текст, поняв, что постиг «тайну творчества»: если зерно не умрет, оно не воскреснет.

О чем же другом и говорит Маттесон, когда объясняет, как выразить и как необходимо обязательно *выразить* свои чувства в музыке? Тайна творчества — процесс выражения в музыке своего счастья и своего горя — не преодоление ли это в себе и для себя своего счастья и своего горя, снятие всего личного, освобождение от него, чтоб оно зажило и воскресло в творческом плоде душевно пережитого и преодоленного?

Пельцль пишет в своем некрологе: «Его необычайное искусство выражения доставляло такое большое удовольствие, что его хотели слышать повсюду».

Но, ища и находя, как выразить и как перелить свой внутренний мир в музыку, чтоб, преодолев в себе это личное, дать воскреснуть ему в искусстве, Мысливечек не мог не постичь и второго, очень важного урока Маттесона. Впрочем, не один Маттесон, а и другие теоретики XVIII века так или иначе повторяли этот урок. Начав творить музыку, ты переходишь на совершенно другой язык, ты будешь теперь разговаривать на этом другом языке, имеющем свою грамматику, свои буквы, свою орфографию и синтаксис, свою последовательность понятий, а понятия эти — отнюдь не слова, забудь о языке слов, как если б его на свете не было, изъясняйся только на языке звуков и помни, что на этом языке можно передать любой смысл, любую идею, любой оттенок чувства и размышлений не только подобно языку слов, но и полнее, неделимее, оттеночнее, многосказаннее, чем на языке слов.

«Музыка есть оратор, коему может быть обеспечено благорасположение всех умов», — сказал Кунау еще в 1700 году.

«Музыка есть, так сказать, язык…» — уверял Шарль Баттё в 1743 году.

«Можно передать все движения души простыми аккордами и их последованиями без слов, так, чтобы слушатель схватил и понял ход, сущность и мысль музыкальной речи, как если бы сие была настоящая разговорная речь», — учил Маттесон в 1744 году.

И не обобщил ли Шабанон в 1779 году: «Музыка есть язык. Элементарные свойства сего языка есть звуки; она имеет свои фразы, в коих есть свои начала, остановки и конец».

Большие умы XVIII века, писатели, о которых история сказала, что это они подготовили и создали революцию во Франции, очень постоянно, очень упорно, очень серьезно думали и высказывались о музыке — Руссо, французские энциклопедисты, образованный англичанин Бёрни, гениальные женщины, державшие салоны и тратившие свое не занятое ничем время на умную переписку. За ними устремлялись ученые, аббаты, даже монархи, такие, как Фридрих Прусский и Екатерина

Вторая, — все они говорили и писали о музыке и сами «делали музыку». Когда погружаешься в литературу этого удивительного, необычайно поучительного для нашей современности века, видишь, как много времени тратили люди на мысль и к каким большим делам, если не сразу, то впоследствии, приводила эта мысль, оправдывая произведенную на нее затрату времени. Люди думали о существе окружающих вещей — о существе электричества, алхимических изменений, государства, свободной торговли зерном и монополии, обязанностях правителя, смысле жизни, феноменах природы, денег, музыки… Ни в каком другом веке философствование не было так конкретно, так направлено на познание структуры реальных вещей, смысла и логики их, как в восемнадцатом.

Иозеф Мысливечек мог убежать от логики в свои шестнадцать лет, но то была школьная логика в преподавании иезуитов. От веяния своего века, интересов своих товарищей, глубокомыслия своего учителя, книг, приходивших в пражские «книговни», привозившихся учеными, путешественниками и коммерсантами, бесед с гастролерами и множеством талантливых местных музыкантов, — от всего этого убежать он не мог. Языки давались ему легко. Не раз отмечается в документах его превосходное знание итальянского; он не забыл родного языка и знал не только немецкий, но и латынь. Он был — и это резко выделило его среди многих других, особенно итальянских музыкантов — очень сведущ в истории. Читатель спросит, откуда я это знаю? Да, откуда я это знаю!

Может быть, и не следует забегать вперед, на целую охапку страниц в моей книге, но молодой Мысливечек, уже пробившийся чертами своего характера и этим милым обликом — смесью грации и силы, элегантности и хорошей славянской, скромной солидности, чего-то в своем характере и добропорядочного и такого, на что можно опереться и положиться, — этот живой Мысливечек, словно Эвридика на зов Орфея, стоит возле меня, вышедший из мрака небытия, и поощряет писать, хотя бы перескакивая через страницы.

Мы с читателем все еще на его родине и не скоро двинемся за нашим героем в его итальянское путешествие. Мы еще будем в следующих главах бродить за его манускриптами по мягким чехословацким долам и весям, городкам и архивам. Мы побываем под конец даже в самом стройном городе мира, напоминающем Венецию, — в Ленинграде, чтоб сделать там необычайное открытие. Но Иозеф Мысливечек не будет нас дожидаться. Он вот-вот готов к отъезду. Мы даже можем с большой вероятностью представить себе, что он склонился не без волнения над

пожелтевшими листами книги, изданной полтораста лет назад от его эпохи. В старых подвалах пражских библиотек с большим трудом и не без особой протекции книжный энтузиаст мог найти это сочинение и указать на него Мысливечку: «Путешествие из Чешского королевства в Венецию…» Совсем так, как для географов и историков интересно было следить за описанием Азии старинным венецианцем Марко Поло — яркая фигура другого путешественника, своего чеха, Криштофа Гарната, могла привлечь Мысливечка. Полтораста лет назад Гарнат подробно описал дорогу, которой должен был сейчас следовать молодой музыкант. И так близко от дома «У синего корабля», на Староместской площади, в 1621 году, после того как достиг почестей, возведен был в дворянство, сложил свою беспокойную голову этот Гарнат, казненный за переход в протестантизм и отречение от католичества.

У Мысливечка был вкус к истории. Очень обстоятельно упомянутая мной литература XVIII века рассказывает о том, как делались оперные либретто. Они писались поэтами для *своих* композиторов, например Метастазио — для Кальдара, Кальцабиджи — для Глюка. Авторы их советовались с композитором оперы насчет каждой арии, особенно если этот композитор был маэстро ди Капелла, капельмейстером, главным лицом, ведущим спектакль, дирижирующим оркестром и отвечающим за все зрелище в целом. А уже потом, по использовании либретто своим композитором, оно поступало в общее пользование. И часто на один и тот же текст писались десятки опер. Драматург ставил обычно в конце «argymento» (изложение содержания) *ссылку на источник*, откуда оно взято, хотя самих композиторов эта ссылка на источник не особенно интересовала и они, случалось, опускали ее в либретто, напечатанных к своим операм. Но в либретто, изданных к оперным спектаклям Мысливечка, ссылки на исторический источник нигде не выпущены. Надо помнить, что такие приуроченные к определенным датам «либретто» заменяли для зрителей XVIII века современные нам театральные программы. Они отнюдь не были простой перепечаткой текста драматурга. В них всегда перечислялись действующие актеры, ставились дата, название театра и города, где шел спектакль, перечислялись участники вставного балета. Быть может, равнодушие некоторых итальянских композиторов к *историчности* сюжета, приводившее кое-кого из них к пропуску в своих либретто ссылок на источники, и внушило современным критикам опер XVIII века мысль о фантазии, о выдуманности и всего сюжета оперы, и действующих в ней лиц, как некогда внушало ранним

шекспирологам, не знавшим итальянских хроник, мысль о фантазии, лежащей в основе пьес Шекспира.

Но я испытала огромное удовольствие, когда мне пришлось просмотреть одиннадцать либретто из коллекции Роланди в Венеции и семнадцать либретто из архива Музыкального лицея в Болонье, изданных специально для опер и кантат Мысливечка, очень рано, почти сразу же, сделавшегося маэстро ди Капелла по своем приезде в Италию.

Он дебютировал в Неаполе большой оперой «Беллерофонте», создавшей ему сразу репутацию. Развернем либретто «Беллерофонте». Почти с кокетством, во всяком случае с элегантностью музыканта, ознакомившегося не только со стихотворным текстом оперы во всех его деталях, но и со ссылкой на источники; обратившего внимание и на фон спектакля, и на нужные исторические аксессуары этого фона, Мысливечек вслед за «аргументо» (изложением текста) приводит и перечень этих источников: «Говорят об этих фактах Гомер, книга 6-я, Геродот, книга 1-я, Гесиод, Аполлодор, Плутарх, Страбон и другие».

Развернем либретто «Медонта», того самого Медонта, чье историческое существование отрицал крупнейший музыкальный журнал в Прага. Мысливечек мог бы укоризненно взглянуть на этот журнал и протянуть ему для справки свое, им самим просмотренное и заказанное для его оперы либретто. В нем после «аргументо» опять указывается источник: «Lycofron, Textor e Moller».

Ликофрон был второстепенным трагиком, жившим во времена Еврипида, — вот в какой глубокой древности колоритная фигура Медонта была уже использована для сцены.

Я дала читателю заглянуть в либретто первой (известной по названию) и последней оперы Мысливечка. Между этими двумя операми почти три десятка других, включая оратории. Вот либретто ранних опер — «Иперместры», «Ниттети», «Артаксеркса» — источники их, по очереди: «Аполлодор» — для Иперместры; «представляемая драма исторична, ее трактуют Геродот и Диодор Сицилийский» — для Ниттети; «Юстиниан», кн. 3, гл. 1 — для Артаксеркса.

Об «Адриане в Сирии» указано, что сюжет взят из Дионисия, кн. 19. Источники «Триумфа Клелии» — Тит Ливий, Дионисий Галикарнасский, Плутарх… «Армида» — это «поэтическая версия «Армиды» француза Кино». Либретто знаменитой оперы «Эцио» — дается режиссеру указание, что дело идет в ней о «гражданской войне во Франции и эпизоде из знаменитой трагедии господина Вольтера». Где сюжет, как в «Антигоно» (кстати, ничего общего с «Антигоной» Софокла не имеющего), наполовину выдуман, там

так и говорится в либретто: фундамент исторический, но главная часть выдумана…

И даже в так называемой «испанской», то есть сочиненной в честь испанского короля Карла III, трехголосной кантате, исполнявшейся в Неаполе в 1767 году как пролог к «Беллерофонте» — в длиннейшем предисловии указывается, откуда взят ее сюжет, наполовину поэтический, а наполовину исторический, из истории древней Иберии, — Страбон, География. На эти источники ссылались, как правило, авторы самих пьес, главным образом Метастазио. Но на них не требовалось обязательно ссылаться в «либретто», как это всегда делал Мысливечек. В среду не очень образованных итальянских оперных композиторов, легко относившихся к истории, попадает начитанный музыкант, понимающий всю важность исторических ссылок драматурга. Это отнюдь не юнец, впервые распустивший крылышки, но зрелый автор многих симфонических вещей, превосходно знающий орган и скрипку, а также искусство дирижирования, поскольку он почти сразу же становится в Италии капельмейстером. И он, несомненно, не только очень начитанный, но и мыслящий человек, иначе беседа с ним не запомнилась бы Моцарту как «полная огня и живого духа».

Таков чешский музыкант Иозеф Мысливечек при своем въезде в Италию осенью 1763 года.

Глава пятая

Ты тленный прах даруешь тленью.
Но формы, где рождался бог,
Животворит прикосновенье
Твоих легкокрылатых ног.

Из «Оды Времени»

1

Шесть симфоний, по некрологу Пельцля, были первыми сочинениями Мысливечка, исполненными публично. Сообщая об этом, Пельцль и тут отмечает нечто своеобразное. Спустя полгода занятий у Зеегера Мысливечек уже сделал такие успехи в композиции, что написал одну за другой шесть симфоний, но не проставил на них своего имени: *«потому что хотел посмотреть, будет ли его работа иметь успех у знатоков»*. Случай в биографиях творцов очень редкий. Когда такие случаи происходят, они становятся своеобразными историческими курьезами. Известный немецкий «философ пессимизма» Эдуард Гартман вошел, например, в историю, между прочим, и тем, что на собственную диссертацию написал анонимный блистательнейший разнос, где не оставил от нее камня на камне. И только позднее открыл свое имя. Но это было кокетством софистики. Безымянный выход «на люди» Иозефа Мысливечка в противоположность Гартману кажется сейчас таким же серьезным и разумным, как серьезны и разумны его собственные рекомендации, дававшиеся им впоследствии музыкантам и певцам.

Симфонии были исполнены в театре[20]. Мысливечек, хотевший беспристрастного отзыва, был, конечно, в числе слушателей. Так легко представить себе молодого человека в

темном кафтане и светловолосого, еще не обсыпанного мучной пудрой, где-нибудь в уголке темной ложи, подперев горстью пальцев подбородок, слушающего собственную музыку. Шесть симфоний, названных им «Январь, Февраль, Март, Апрель, Май, Июнь»… Но прежде чем сказать о них, попробуем выудить из сообщения Пельцля еще что-нибудь.

Захотел услышать *беспристрастное* мнение знатоков… Значит, Мысливечек боялся, что в лицо ему скажут *пристрастно*. А если он боялся пристрастия, значит, был уже на короткой ноге с этими пражскими знатоками или, во всяком случае, знаком с ними, вращался в их обществе и уже имел кое-какую репутацию, уже видел кое-какое уважение к себе. Такое предварительное знание было в духе эпохи. Слух о гениальном ребенке Леопольда Моцарта намного опередил появление за роялем самого маленького Вольфганга и во Франции и в Лондоне. Гёте гораздо раньше услышал о нем, прежде чем увидел знаменитого мальчика в его камзоле со шпагой. И о талантливом сыне богатого пражского мельника, постоянном посетителе итальянских оперных спектаклей, ученике Зеегера, тоже, наверное, хорошо уже знали в Праге, и это знание могло только повредить правильному, нелицеприятному суждению о его первом симфоническом опыте. Как же был он счастлив, когда безымянные его симфонии вызвали интерес и похвалу гораздо большие, чем сам он рассчитывал. Теперь он уверился, что выбрал себе правильную дорогу в жизни и надо идти именно этой дорогой.

Говоря о первых симфониях Мысливечка, Ярослав Челеда называет их «скарлаттиевскими» (scarlattische). Они построены по трехчастной схеме allegro-andante-allegro, которую неаполитанец Скарлатти ввел для оперных увертюр. До него, как, впрочем, и много позже, эти «увертюры», как мы их сейчас называем, оторваны были от содержания самой оперы и просто предваряли поднятие занавеса. Старые историки музыки именуют их лишь «симфониями», добавляя к ним эпитет «сухие», то есть без вокального сопровождения. Сочиняя эти «сухие симфонии», композитор заранее знал, что их ожидает в театре: несмолкаемый шум в зале и ложах, хождение зрителей, громкий разговор, занятость своими делами, смех, шутки, игра в карты и еда — ложи в оперных театрах Италии имели буфеты, кушетки, ломберные столики для игры в карты — эти последние особенно. Недаром Казанова ездил в оперу для очередной игры на золотые, в которых его бездонный карман постоянно нуждался.

Алессандро Скарлатти был реформатором в музыке. Он немало потрудился, чтоб заставить относиться к оперной

симфонии серьезно и слушать ее как пролог к самой опере; он ввел в оперу знаменитую «арию да капо», то есть арию с повторением ее начальной части, развил речитатив — словом, придал ей ту более сложную и стройную форму, какую мы связываем с расцветом неаполитанской оперы XVIII века.

В Праге отлично знали не только духовную музыку венецианской школы, но и эту неаполитанскую оперу. К обстоятельной книге Отакара Кампера «Музыкальная Прага в XVIII веке» приложен подробный список всех опер, ораторий и интермедий, которые исполнялись в пражских театрах и церквах начиная с 1724-го и кончая 1799 годом. За время, в которое Иозеф Мысливечек мог слышать их — скажем, с десятилетнего до двадцатишестилетнего возраста, то есть со времени созревания в нем музыкального вкуса и до его отъезда в Венецию, — в пражских храмах исполнялись в церкви Спасителя в Клементинуме, в церквах святых Ильи, Микулаша, Якоба, в храме у Лоретты оратории знаменитого Гассе (Hasse), Хаберманна, Таубнера, Феликса Бенды; в Крыжовниках — Никколы Порпора, Джузеппе Амстатт, Балтазара Галуппи (и там же, в Крыжовниках, до смерти самого Мысливечка, пять раз исполнялись его оратории: в 1770-м — «Тобия»; в 1771-м — «Адам и Ева»; в 1773-м — «Страсти Христовы»; в 1775-м — «Освобожденный Израиль»; в 1778-м — «Исаак, фигура искупителя» и, наконец, после его смерти, в 1782-м, повторена была его оратория «Страсти Христовы»), Если же обратиться к театрам, то не только Вивальди и Перголезе, но Галуппи, Винчи, Глюк, Гассе, Антонио Дуни, Цопис, Джузеппе Скарлатти (сын Алессандро), Иомелли звучали в сороковые и пятидесятые годы с пражской оперной сцены в десятках опер, и своего будущего учителя Пешетти, в его опере «Эцио», мог Мысливечек послушать в 1760 году в Праге. Кто знает, не свел ли он уже тогда знакомства с ним, а может быть, и с одной из трупп, и потянулся с ними, соблазненный, охваченный потребностью создавать оперы, в далекий путь? Венецианская школа в ее лучших полифонических образцах церковной музыки, неаполитанская школа в ее операх должны были быть хорошо знакомы ему задолго до его отъезда… Но я опять оторвалась от рассказа.

Название «Январь, Февраль, Март, Апрель, Май, Июнь» тоже требует разбора. Вообще говоря, такие названия не были в XVIII веке редкостью; наоборот, мы встречаем их довольно часто, вспомним хотя бы Вивальди и «Четыре времени года» (1781) Гайдна. Но у Гайдна именно *четыре* времени года; кроме весны, лета и зимы, у него есть и осень, как, позднее, мы встретим множество осеней в музыке вплоть до очаровательных

фортепьянных месяцев у Чайковского с его грустной и безнадежной «Осенью». Почему Иозеф Мысливечек не дал нам всего цикла или не выбрал месяцы, характерные для каждого времени года? Потому ли, что он успел написать в Праге только шесть симфоний? Нет, шестью первыми симфониями Мысливечек отнюдь не ограничился. На странице 207 своей книги Ярослав Челеда делает такое сообщение: «Местом хранения пражских симфоний Иозефа Мысливечка явился музыкальный архив графского дома Вальдштейнов. Число оригиналов, спасенных этим архивом от уничтожения, составляет двадцать шесть! Из этого числа трудов Мысливечка тринадцать — это уникальные оригиналы его пражских симфоний, а семь находятся в копиях также и в европейских музыкальных архивах». За несколько лет до Ярослава Челеды Отакар Кампер называет другие цифры. Он пишет в своей книге «Музыкальная Прага XVIII века», что в архиве Вальдштейнов имелись девятнадцать симфоний Мысливечка и еще две увертюры и два дивертисмента (всего двадцать три рукописи, а не двадцать девять). Но он тут же уточняет в сноске, что «между симфониями Мысливечка есть также трехчастные увертюры к его операм («Беллерофонте», «Иперместра», а может быть, и другим)».

Но сколько бы симфоний Мысливечек ни написал в Праге, программные названия по месяцам известны нам только для шести. Выбор этих названий с января по июнь кажется мне далеко не случайным, особенно в сопоставлении с глубоким внутренним оптимизмом тех его вещей, какие сейчас удается прослушать. Январь — до марта — это лучшая, наиболее крепкая часть зимы в средней полосе Европы, с ее начавшимся удлинением дня после первого солнцеворота в конце декабря; весна и начало лета по июнь, не доходя до второго солнцеворота, к сокращению дня и к осени, говорят все о том же поступательном движении к развитию и усилению света, развитию и усилению тепла, удлинению солнцестояния в небе, пышному расцвету садов и зелени. Стрелка идет вперед и вперед кверху, остановившись до начала спада, не достигнув до поворота времени к спаду. Это неуклонное направление вверх, мне кажется, отвечает характеру всей его музыки.

Мы не знаем, и пока еще не можем познать ее во всем объеме, но то, что мы знаем, удивительно своим отсутствием задержки на «осенних настроениях» и своим постоянным присутствием света. Собственно, слово «оптимизм» в сегодняшнем его употреблении даже и не подходит к этой музыке. Мне она кажется необычайно благостной и высветленной, насыщенной интонациями светлого утра после ночи. Оптимизм мы связываем обычно с

прирожденной жизнерадостностью восприятия окружающего, с постоянной верой в будущее, веселостью, бодростью, то есть с таким настроением или, верней, состоянием психики, которое может быть присуще характеру человека со дня его рождения и дается сразу, как «ключ» к судьбе. Оптимизм *начинает*. Но к высветлению, благостности *приходят*. Это не начальные, а как бы завоеванные, выстраданные состояния, возникающие после пережитого. С оптимизмом вы входите в жизнь, предваряете жизнь, и он помогает вам проходить через испытания. Высветление достигается лишь *после* испытаний, с ним никак нельзя «начать» жить, потому что природа его не первична, а вторична, она не предваряет, а как бы суммирует, осмысляет житейский опыт, выводится из него.

Много раз приходилось мне слушать одну из симфоний Мысливечка, D-dur'ную, записанную в Чехословакии на пластинку. Логика ее убедительной музыкальной речи охватывает вас с первых тактов очень быстрого, отчетливого, полного ясной мысли allegro, которое как-то не хочется перевести в словесные описания. Очень быстрый и крепкий ритм вообще присущ всему, что мы знаем у Мысливечка. Он словно начинает разговор с вами без околичностей, без отступлений, без всяких неопределенностей содержания. Оторвать ухо от этой серьезной и убедительной речи вы не можете — так крепка ее форма и такое большое доверие к себе она вам сразу внушает, словно вас берут за руку и говорят: идемте, я вас доведу, я хорошо знаю дорогу. Это «хорошо знаю дорогу» — одно из сильнейших и ярчайших впечатлений от слушания музыки Мысливечка; это ее великолепный дидактизм, ее какая-то взрослость — взрослость, совершенно гарантирующая от эскапад, от неожиданных трюков и фокусов, от экспериментирования и импровизирования вслух без определенных планов, без знания, куда это все приведет. Великолепная выдержанная форма, видная с первого такта, возводит свое здание без разрывов, обвалов и простоев во времени. При этом Мысливечек не развивает, а только повторяет законченный абзац.

Этот недостаток «развития» темы, того, что характерно для последующего этапа истории музыки, для XIX века, часто ставят Мысливечку в минус, особенно при сравнении его с Моцартом. Но, во-первых, Мысливечек отдален от Моцарта почти двумя десятилетиями, а в искусстве это очень значительный промежуток. Во-вторых, ведь и Моцарт по сравнению, например, с Бетховеном может получить (и щедро получал) тот же самый упрек — отсутствие глубокого развития темы в своих симфониях, если сопоставить их с симфониями Бетховена. Кто хорошо знает

русскую критическую музыкальную литературу, наверное, помнит свое огорчение при чтении статей Серова[21] направленных против Моцарта, — Серов отказывал симфониям Моцарта во всякой глубине содержания, считал их пустыми и легковесными.

Дело тут не в индивидуальности творца, а в эпохе. И также во вкусе слушателя. Многие любят строгую форму XVIII века, любят замкнутое изложение темы, любят музыку, из которой нельзя ни убрать, ни отжать ни единой фразы, потому что содержание без остатка вылилось в форму. Психологизм XIX века, разумеется, ближе современнику, но ведь самая невозможная музыка нашего времени, атональная и аритмичная, отвергаемая слухом, — эта музыка выдается сейчас за выражение нашего времени, ответ на духовный запрос нашего современника; а в ней «развитие» дошло до отрицания самого принципа развития, до аморфности.

Основные духовные потребности, как и человеческие чувства, всегда едины и в своем простейшем выражении схожи. Глубину темы можно ощутить и пережить без ее развития, в одной ее строгой форме. И лаконизм Мысливечка никогда не казался и не кажется мне бедным в своем выражении, — я могу слушать и переживать его многократно, не чувствуя скуки, воспринимая тему каждый раз по-новому…

Но мы остановились на allegro D-dur'ной симфонии. За ним следует потрясающее по красоте andante, и вот это анданте, как и все те анданте, какие мне удалось не только прочитать у Мысливечка глазами, но и услышать ушами — например, анданте скрипичного концерта C-dur, — и навели меня на слово «высветление», «просветленность», «благостность» музыки. Красота тут не просто красота звучания; она рассказывает о пережитом душевном страдании, раскрывает перед вами человеческую душу в минуту ее сильного скорбного чувства, которое никогда не передаст человек даже близкому другу в слове, настолько оно интимно и несказ*а*нно для него; несказ*а*нно, потому что тут не только боль, но и преодоление боли, не жалоба, а выстраданное, высветленное отречение, возвысившееся над своим страданием, — и об этом говорить в слове нельзя, потому что, высказанное в слове, оно станет гордым самоутверждением, а это отнимет от него что-то очень важное, а именно: утешение, успокоение, отраду для других людей, тоже страдающих и нуждающихся в снятии страдания.

Есть душевные уроки, которые можно дать другому человеку лишь путем личного примера. Величайшая сила музыки (ее можно в этом сравнить лишь с поэзией, но только с вершиной поэзии) именно в этой возможности дать урок личным примером, раскрыть душу без гордости, что даже великим поэтам не всегда

удается полностью, потому что прекрасное и точное слово несет в себе неизбежный оттенок гордыни, оттенок своего превосходства. Музыка в этом отношении бесконечно доступна — она не облекает чувства в понятия. И, слушая эти andante Мысливечка в их светлой человеческой скорби, благодаря его за то, что тема их не переходит в алгебраические длинноты развития, не тянется десятками иксов и сотнями их превращений, не «размазывается» для слуха, теряя силу своего первоначального лаконизма, а сохраняется в сгустке формы; благодаря и за то, что Мысливечек, как добрую улыбку, повторяет сказанное вторично, я всякий раз невольно вспоминаю лаконизм его итальянской записки Моцарту, где он в самую тяжкую для себя минуту, хуже которой представить невозможно, пишет с невероятным мужеством свое «pazienza» — терпение! Вытерпеть — и преодолеть. Перенести — и высветлить. Отстрадать — благостно заговорить в музыке… Бесконечно жаль, что людям, любящим музыку, так редко удается слышать на концертах Мысливечка.

2

Мне посчастливилось услышать его не только с пластинок, а это уже много сказать: ведь на концертных афишах вы его имени почти наверняка не найдете, хотя вовсе не редкость увидеть имена Вивальди и всех сыновей Иоганна Себастьяна Баха, не говоря уж о Моцарте, вообще не сходящем у нас с афиш. Лишь за самое последнее время на родине Мысливечка стали снова возвращать его сонаты в школьные классы, а симфонии на эстрады. Но как это бывает редко!

Совсем недавно московский профессор Лев Соломонович Гинзбург пригласил меня вечерком, после классных занятий, в консерваторию. Ученики расходились, неся свои инструменты. Через пустые коридоры, отданные во власть уборщиц, я прошла в маленькую уютную комнату, где у рояля меня ждал с виолончелью профессор. На пюпитре перед ним лежали ноты. В издании «Педагогического репертуара для виолончели» профессору Гинзбургу удалось напечатать в своей редакции и в обработке Б. Герана, переложившего «Сонату для двух виолончелей с басом» в сонату для виолончели с фортепьяно, неизвестное для меня до сих пор произведение Мысливечка[22]. Партию второй виолончели Богуш Геран (профессор Пражской консерватории) ввел в партию фортепьяно. Две консерватории, Пражская и Московская, и два ее профессора, Геран и Гинзбург, как бы встретились в этой маленькой комнате для большого

патриотического дела. Ведь классика XVIII века, приближаемая к молодежи через школьные занятия, — одно из самых могучих воздействий против тлетворного влияния визга и скрежета джазовой музыки и шенберговских экспериментов, двух полюсов, уничтожающих сейчас в Европе и Америке подлинную музыку и музыкальный вкус.

Мне приходилось не раз бывать на наших вечерах и «днях» поэзии, когда десятки поэтов выступают с чтением своих стихов. Это очень интересно и очень поучительно, потому что к стихотворению тут присоединяется сам поэт, его личность, манера читать, голос, выражение лица. Поэты любят свои стихи. Читая их, они забывают конфузиться, забывают судить сами себя, — стихотворение, как бы лишаемое всех своих недостатков, видимых в чтении, возникает на большой волне личного любования им, на пафосе убежденного голоса, убедительной дикции и во всем своеобразии найденной манеры: один почти поет, другой тянет монотонно, сквозь зубы, третий качается в его ритме, четвертый — неожиданно — декламирует сухим голосом на старомодный лад, — но все они, сколько их ни слышала я, испытывают большое самоуслаждение, читая свои стихи; и вы тоже, слушая, получаете повышенное удовольствие: от стихов и от образа поэта, произносящего их. Но когда приходится мне бывать на товарищеском «музицировании», где несколько музыкантов собираются вместе, чтоб проиграть своего ли товарища новое произведение или чужое что-нибудь, а чаще — классику, забытую и не забытую, я остро чувствую на этих скромных вечерах разницу между наслаждением словом и наслаждением языком музыки.

В «днях поэзии» царствует поэт; на музыкальных вечеринках царствует музыка, все равно — дается ли она в исполнении самого автора или авторов отделяют от слушателя десятки и сотни лет. Я не имею в виду концерты, а именно интимные встречи музыкантов, чтоб помузицировать вместе. Нет на свете другого, более чистого бескорыстия, чем эта любовь музыкантов к совместному занятию музыкой в часы, свободные от работы. Часов этих так ничтожно мало! Трудно представить себе, чтоб утомленный службой специалист или любой творец, восемь-девять часов занимавшийся одним и тем же, наполнивший свои уши, глаза, пальцы, память, нервы одним и тем же предметом, не захотел бы, кончив работу, расправить плечи, выйти на воздух, сбросить монотонный ритм целого дня, чтоб дать себе отвязаться от него хоть на время и передохнуть. Но музыкант, утомленный учениками, не откажется пойти вечерком, после целого дня занятий, со своим инструментом в футляре — занять место в трио

или квартете и снова отдаться музыке. И тут надо прибавить еще одно: сам музыкант — в оркестре, в камерном ансамбле, у любого инструмента или даже поющий — утомляется от музыки гораздо меньше, нежели слушатель в зале, только воспринимающий, но не участвующий в ее делании.

Профессор Л. С. Гинзбург провел в своем классе очень утомительный день; по лицу его было видно, что он порядком устал, устала и милая музыкантша, севшая к роялю, и двое учеников, только что кончившие урок, но захотевшие послушать. Но когда знакомый «почерк» Мысливечка — его крепкое ритмическое форте — прозвучал под смычком Льва Соломоновича, усталость словно стерло с его лица. Он играл сонату, показывая ее мне и переживая сызнова то, что настоящие музыканты называют очень обыкновенным словом, выразительным без всяких комплиментов: хорошую музыку. Есть такие утра в природе, когда на небе встречаются вместе уходящая луна и восходящее солнце. Лишний раз виолончельная соната показала мне эту присущую почерку Мысливечка характерную двойственность, — уходящее полифоническое звучание всего предшествовавшего ему века и чудную современную музыкальность восходящей новой эры, — луну и солнце вместе на небе, радугой-мостом между Иоганном Себастьяном Бахом и Моцартом. Красота, не переходящая в красивость, сладость, не переходящая в слащавость, тот свежий оттенок в музыке, делающий ее, как напиток без избытка сахара, но и достаточно им насыщенный, своеобразным утолением жажды, тем, что немцы называют многосодержательным словом «erkwieckend»[23]. Чтоб дать мне вжиться в сонату, Л. С. Гинзбург сыграл ее всю и второй раз. Но освежающая, снимающая усталость сила хорошей музыки была такова, что — я уверена — не отказался бы он сыграть ее и трижды, а мы — слушать и слушать.

Были у меня и другие встречи с музыкой Мысливечка — не только при проигрывании пластинок и собственном разборе на рояле напечатанного и списанного с чужих списков, а в необычной обстановке: на школьном концерте и в оперном театре. О последнем расскажу в порядке последовательности, потому что он входит в повествование как часть его сюжетной кульминации. А сейчас — о встрече на школьном концерте, целом большом концерте с четырнадцатью номерами в программе, состоявшей сплошь из произведений Мысливечка, и со вступительным словом, посвященным ему же.

На исходе был февраль в Москве — с его метелями, лихорадкой снегопада и синими кусками неба между нависшим пологом облаков. Я получила приглашение, — чтоб ответить на

него, пришлось долго ждать всяческих «оформлений», потому что дело шло не о соседней улице, не о соседнем городе и даже не о далеком городе нашей страны, а очень далеком городе чужой страны — Остраве в Чехословакии. Но вот, наконец, еду — и все той же зимой, только без снега и метелей, попадаю в уже знакомый мне рабочий город шахтеров — силезскую Остраву.

В современной Чехословакии не один и не два, а несколько музыкальных центров, и каждый из них имеет свои особенности. В *Праге*, этой первой европейской «музыкальной столице» (она держит славу своего первенства и сейчас), помимо музеев и книгохранилищ, консерватории и больших театров, в том числе исключительного «Театра музыки», каждую весну встречаются лучшие музыканты всего мира, и эта встреча — не только наслаждение для любителей, но и постоянная связь со всем новым, что есть в музыкальной практике других стран.

В *Брно* — не дни и даже не месяцы нужны, чтоб познакомиться со всеми сокровищами музыкальной библиотеки музея имени Яначка, и сюда едут молодые музыковеды, работающие над темами родной музыки.

В *Братиславе* вы окунаетесь в богатейшие сокровища современной словацкой музыки, и здесь царит Эуген Сухонь с его великолепными операми.

Острава кажется скромнее этих центров. Но зато именно Острава — глубоко народный музыкальный центр. Не только потому, что она связана близостью к таким памятным местам национального искусства, как дворец князя Лихновского или другие такие же дома-музеи. И не только научной работой в Силезском институте Академии наук, изучающем народное искусство и музыку родной Силезии; даже и не тем, что живет и работает в ней композитор Рудольф Кубин, создатель знаменитой остравской «индустриальной» симфонии. А потому Острава народный музыкальный центр, что это город рабочих, город шахтеров, и музыкальные школы, музыкальные коллективы заполняются ими и детьми их, не потерявшими связи с простым рабочим бытом. Музыку в Остраве слушают, и музыку в Остраве делают именно они, как бы оправдывая собой старинную музыкальную славу чехословацкого простого народа, о которой писали еще англичанин Чарльз Бёрни и наш Улыбышев. «Основная музыкальная школа» в Остраве, где мне предстояло услышать целый концерт из произведений Мысливечка, как я потом узнала, тоже насчитывала среди ребят-исполнителей много детей шахтеров.

Директор школы Иржина Прохазкова затратила немало энергии, чтоб приготовить этот концерт. Вещей Мысливечка, даже

тех, что были изданы в тетрадях «Musica Antiqua Bohemica»[24] в продаже не имелось. Пришлось доставать из библиотек, списывать от руки, фотографировать экземпляры, имевшиеся в частных коллекциях. Но зато настоящая, полноводная, разнообразная музыка Иозефа Мысливечка хлынула в зал в чистом и трогательном детском исполнении.

Не всякий композитор, даже очень большой, может пройти у слушателей испытание его камерного исполнения три-четыре часа подряд. Те, кого мы наизусть знаем, может быть, с самого детства, облегчают нам длительность слушания как раз нашим знанием их, — мы как бы носим знакомые вещи готовыми в нашей слуховой памяти и не столько слушаем, сколько воспроизводим их в себе, — в процессе игры отмечая лишь новое у исполнителей. Но как раз там, где индивидуальный язык композитора острохарактерен, подобно языку романтиков, особенности его, когда он слушается весь вечер, за исключением, может быть, одного лишь Шуберта, невольно воспринимаешь как манеру. И под конец, в физическом утомлении, слух перестает доносить до вас глубину содержания (или формы — для меня они одно и то же), а только эту манеру. Так, сидя на морском берегу, вы сперва чувствуете и слышите глубокий гул моря, и он открывается вам в каждой волне, доносимый издалека; но вы устали, душа затянулась пленкой, когда «больше не принимается», — и вот уже слышите вы лишь прибрежный плеск, выбрасывающий белую пену, словно и пена и плеск рождаются тут же, у самых ваших ног. Так острая внешняя манера больших музыкантов-романтиков при исполнении вещей их весь вечер подряд начинает, как прибрежная пена, заслонять перед утомленным слухом содержание (или форму), идущее из глубины.

Разумеется, все это субъективно. Но ведь все мы — воспринимающие субъекты. И мы, каждый из нас, говорим о личном восприятии музыки. Для меня, как, может быть, еще и для многих других слушателей, Бах, например, никогда, ни при каком утомлении слуха не теряет содержания и не заслоняется «манерой», потому что в речи его нет манеры, речь его — вся — чистое содержание (чистая форма). И странным образом (друзья говорят, что это от любви) точно так же не утомляюсь я слушать Мысливечка и не утомилась от целого долгого вечера его вещей, — кроме клавира, в программе была скрипичная соната и ария из оперы, — а могла бы слушать снова и снова.

Вечер начался самыми маленькими ученицами и закончился старшими. Раздобыв ноты, я потом много раз подряд пыталась своими неумелыми пальцами повторить для себя все, что

услышала в тот вечер — сонату D-dur, сонату F-dur, сонатину G-dur, знаменитое рондо, уже упомянутое выше, сонату C-dur, три менуэта, четвертый дивертисмент, стараясь объяснить самой себе, в чем скрывается для меня вот это «fascinating» — привораживающее, останавливающее, приковывающее очарование музыки Мысливечка. В ее почти баховской жесткости, не дающей надоесть или приесться? Или, наоборот, в этой чистой душевности ее мелодических тем, как будто простых до той ясности, когда говорят: «проще простого», а в то же время ни на миг и нигде, ни разу не сползающих в обыденность, в банальность? Так сердечно, от души к душе, идет эта музыка, сохраняющая простую, умную, добрую индивидуальность творца в каждой своей фразе. И вы думаете о смерти, о переходе человека в мифическое «царство теней», откуда нет возврата к живым. Но вот весь умерший тут, больше чем был бы в листах написанной книги, в красках гениального полотна, в строках стихотворения, потому что сохранен голос его сердца, голос его мысли, и этот голос до странности близок, говорит разумению вашему через живую теплоту своего бытия, вложенную в эти звуки и сохраненную в них.

Первой вышла к роялю маленькая Яна Кенкушова, четырехклассница, и сыграла менуэт A-dur из цикла «Чешских сонатин». Наш век разучился слушать менуэты, как, может быть, через два столетия люди разучатся слушать вальсы. Говоря «разучатся», я имею в виду то внутреннее движение навстречу музыке, с каким мы встречаем звуки танца своего времени. Каждый век танцует свой танец. Еще мое поколение всей своей нервной системой отвечает на первые трехчетвертные такты, как на призыв к вальсу, потому что вальс был нашим танцем со второй половины XIX века — мускулы напруживаются, ноги славно окрыляются, хотя вы сидите на месте, — если вы молоды и ждете приглашения на танец; а посидев, ритмически, отдаваясь воспоминанию, покачиваетесь незаметно на стуле. Это привычка к форме движения, именуемой танцем. Но ведь и менуэт был привычкой для своего времени, менуэт тоже слушали, отдаваясь заразительности его ритма, и, уж наверное, большей части слушателей хотелось ответить на его музыку движением нервов и мускулов, встать и протянуть руку партнеру. Когда сейчас в старых операх нам показывают танцующие пары в менуэте, нам трудно представить себе заразительность этого танца. Он нам кажется скучным и очень церемонным — может быть, так же, как безумным рок-н-ролльцам современности или даже выходящим из моды фокстротистам кажется вальс скучным, монотонным движением вокруг собственной оси. Но в свое время менуэт

танцевали, при всей его кажущейся нам церемонности, с таким же увлечением, как рок-н-рольльцы танцуют сейчас свой бесшабашный рок-н-ролл или твист.

Танец надо понимать на фоне своего века, на фоне техники и пластики этого века, его словаря и синтаксиса и его одежды. В дамских фижмах, делающих талию осиной, а ножку из-под целого Монблана пышных юбок — крохотной, как мышка, никак не станцуешь не только рок-н-ролла, но и фокстрота и даже вальса, поскольку упругие обручи под юбками держат партнера в почтительном отдалении и не могут не повлиять на характер движения. Но и атласные штаны в обтяжку, превосходные для реверансов, не подходят для резких акробатических движений, будучи, как крыльями у жука, стеснены фалдами длинных камзолов. Танец — выразитель грации своего века — рождается в тонах и красках, линиях и формах, словосочетаниях и оборотах речи, в теснейшей связи с материалистической картиной современного ему общества.

Но вглядитесь в ноты, лежащие на пюпитре перед маленькой, бледной от волнения Кенкушовой. Как же так? Ведь и менуэт, скучный, церемонный и не заразительный для нас танец… пишется в том же размере, что и вальс, — он «трехчетвертной». И при всей его, знакомой нам по движению вальса, трехчетвертности такта, он не только не действует на наши мускулы пригласительно, а и слушается нами в полной инертности. Тут, кстати сказать, большой урок, часто обходимый учебниками эстетки, но очень важный для поэтов и для музыкантов. Помнится, им очень интересно занимался в свои молодые годы поэт Андрей Белый.

Дело в том, что в музыкальном языке, как и в языке поэтическом, то, что называется «метром» (размером), и то, что называется «ритмом» (внутренним движением, присущим самому языку), — не только разные вещи, но и вещи, не совпадающие и даже подчас противоречащие друг другу. Ритм — если сделать очень грубое сравнение — подобен вязкой, коллоидной массе, которую вы хотите уложить (хочется написать более грубым словом — «упихнуть») в ящик определенных размеров. Она выпирает у вас из-под пальцев, волнуется, как живая, в ящике, вылезает то там, то тут, и когда, наконец, уляжется, то внутри ящика эта масса не будет равномерной — кое-где она ляжет сгустком, комочками, кое-где, особенно на поверхности, соберется жидкостью. Вот такой коллоидообразной массой, с присущей ей самой волновостью, кажется природный ритм языка (словесного, музыкального), а ящиком будет метр, или размер. Вы говорите: это написано ямбом; это сочинено размером в три

четверти, ¾ но это вовсе не значит, что перед вами будет стукалка, отстукивающая, как на солдатском параде, по счету, в полном совпадении ритма и метра, каждую ударную ноту музыки или каждый ударный слог стихотворения.

Андрей Белый рисовал интересные схемы, по которым было видно, как по-разному в ямбах Пушкина падают ударения на отдельные слоги каждого слова, отнюдь не отбивая ямбический метр одинаково в каждом слове. Так же вольно (в допустимых пределах) движется ритм и в музыкальном произведении, выдерживая счет (две четверти, три четверти, четыре четверти, одиннадцать восьмых и — как еще захочет фантазия современника, часто вообще обходящегося без размера) лишь постольку строго, чтоб в пределах его остался *жить ритм*. Я подчеркнула последние два слова. Тут большая тайна диалектики искусства. Если первая тайна в разности и подчас несовпадаемости метра и ритма в музыке и поэзии, то вторая тайна искусства в том, что при полном отсутствии метра перестает существовать в музыке и поэзии в ритм, как *длительно живущее целое*. В лучшем случае в новейших стихах без метра или новейших музыкальных произведениях без размера, если они созданы не фальсификаторами, а талантливыми творцами, ритм живет короткою жизнью, его надо с каждого абзаца начинать сначала, он не участвует в построении целого. Или он подражает бесконечному ритму самой природы, воспроизведение которой *без* искусства, без великих условных *законов* искусства ведет, как известно, к голому натурализму, к фотографированию.

Размер менуэта тот же, что и у вальса. Но ритм у него совершенно иной. И оказывается, что привычку к определенному движению создает для вас в танце вовсе не один счет (размер в ¾ в данном случае), но и ритм, заключенный в танце и связанный с темпом. Именно ритм менуэта забыт нашим ощущением, и вот почему менуэты кажутся нам сейчас скучными и не заразительными. Когда, например, в гениальной «Маленькой ночной серенаде» Моцарта, одном из самых его пленительных произведений, после анданте, изливающего на вас щедрую красоту, начинается менуэт, он вам сразу же кажется сухим, лишенным мелодичности, словом — нравится гораздо меньше. А возможно, в эпоху, для которой это маленькое ночное развлечение писалось, слушали его как раз наоборот — ожидая с нетерпением менуэта, и Моцарту пришлось очень много души вложить во вторую часть, чтоб задержать на ней нетерпеливое ухо слушателя, рвущееся к привычному менуэту в третьей части.

Все эти размышления не сразу пришли мне в голову. И я тоже не сразу полюбила менуэты Мысливечка, предпочитая им все

другое у него и, во всяком случае, красоту его бессмертных анданте. Понимание пришло очень медленно, шаг за шагом, когда, изучая на рояле одну за другой мелодии его менуэтов, я нашла в них зернышки песни, а не танца, народной песни, поскольку каждая настоящая песнь носит характер народности. Песни, а не танца. А может быть, и самый танец «менуэт», связанный в нашем представлении исключительно с дворцами и залами, с пышным блеском тысяч свечей и отливающих им шелков, с лебединым движением дамских плеч, поворачивающихся к кавалеру, с приседанием в пышнейших, на лебединые крылья похожих юбках, — может быть, танец этот тоже проскользнул во дворцы из хижин, из полевых песен, из луговых плясок поселян? Но пусть скажут мне те, кто читает пальцами по клавишам, разве не песни эти мелодии менуэтов Мысливечка? А вот музыкальная фраза из менуэта, похожая даже на зародыш большой арии.

Тема менуэта A-dur Иозефа Мысливечека.

Удивительную сонату D-dur, с шестью вариациями, имеющуюся и в граммофонной записи, играли на концерте две девочки: семиклассница Мирослава Вечерджова — первую часть, allegro con brio; и дочь горняка, пятиклассница Ева Стокерова — вторую часть.

Я назвала эту сонату, любимую мной особенно, словом «удивительная», хотя все, что написал Мысливечек, было просто и совсем несложно. Моцарт, посылая сестре Наннерль его сонаты, указывал на их легкость для исполнения, но легкость, требующую особенной точности (presion). И все же в ней, сонате D-dur, есть нечто удивительное: после первой, стремительной части (темп

128) наступает замедленная вторая, в форме менуэта; этот менуэт очень короток, всего три нотные строчки. Обычный темп для менуэтов — 108. Но Мысливечек дает к нему более медленный темп (96), как бы для отличия от танцевального менуэта, и превращает эти короткие и замедленные три нотные строки в простую тему для варьирования.

Без мгновения паузы, серией этюдов для упражнения, сперва очень просто, потом усложняясь, все более forte, crescendo, fortissimo летят шесть вариаций менуэтной темы все полногласней, громче, убедительней, как будто сложней и сложней технически (хотя и остаются они прозрачно-легкими), неожиданно заканчиваясь все одним и тем же вызывающим аккордом, с блеском и элегантностью говорящим: вот так! Да, вот так! Идите, мчитесь, забирайтесь все выше, рассыпайтесь по клавиатуре, а уйти вам некуда, некуда, кроме одного места, приканчивающего вас сразу!

Блеск и задорная простота последнего аккорда в конце каждой вариации так хороши, так красноречивы, что, кажется, вариациям может не быть конца, они, словно девушки, хоровод водят вокруг этого конца-аккорда, как вокруг единственного танцовщика, завершающего танец прыжком с присядкой. Так и приходит в голову определение музыки Мысливечка, данное де Сен-Фуа: «Смесь грации и силы».

Пусть читатель сам прочитает на рояле три строчки этой темы-менуэта (см. ноты на стр.), уже содержащей в себе потенциально не только свои шесть, но и шестьдесят шесть возможных вариаций и один-единственный, упорный в своей настойчивости, ни за что не сдающийся, ничего не уступающий, завершительный аккорд конца.

Менуэт из сонаты с вариациями Иозефа Мысливечека.

Предпоследним выступил в концерте худенький, очень серьезный мальчик со скрипкой в руках. Он сыграл скрипичный концерт G-dur, andante которого ему пришлось повторить на «бис». Учитель его, Вацлав Кручек, сидел со мной рядом и рассказал после игры: мальчик Ярослав Коуржил очень способный, ему бы помочь попасть в Московскую консерваторию. Отец его — чернорабочий, занят на разгрузке товаров в магазине. Родители музыкой не занимались, и никто в роду музыкой как будто не занимался — Ярослав сам с детства захотел играть. Скрипка — плохонькая, насколько вообще может (и может ли?) быть плохой скрипка, изготовленная в Чехословакии, — не только в его руках пела, но она пела (признак игры из глубины) человеческим голосом, наполненная, как вода из горлышка кувшина, этим горловым, душевным дыханием звука, сразу напоминающим наше пение. Хорошо или плохо поете вы, есть или нет у вас дар песни — голос, как говорят, — но вы не можете не любить петь, человеку свойственно хотеть петь, и, может быть, скрипка, подобно свирели у пастушка, родилась в руках у безголосого, захотевшего песни. Есть в наше время какая-то предвзятость в семьях, где растут дети: учить музыке — только не на скрипке! Рояль — и никаких скрипок. Мне кажется, такое

неуважение к скрипке, возникшее от очень суженного, очень высокомерного отношения к ней, — признак глубокого музыкального невежества родителей. Больше чем какой-нибудь другой инструмент, кроме разве органа (но орган — это целое царство звуков), учит скрипка понимать вокальное искусство, его законы и возможности. Мысливечек, без всякого сомнения, стал одним из самых совершенных вокалистов в мире, то есть «вокалистов», писавших для человеческого голоса, потому что он с детства прекрасно овладел скрипкой.

Два напечатанных скрипичных концерта Мысливечка есть у меня. Но, кроме детского исполнения одного из них, я ни разу не слышала их с эстрады. Ныне живущий французский историк искусства скрипичной игры, Марк Пеншерль, в своей книге «Страницы истории скрипки», очень, правда, нерешительно и со всякими оговорками пытается отдать Мысливечку должное, поощрить возрождение его в современности, начатое Катенькой Эмингеровой, и упоминает об интересном «заимствовании» Моцарта у Мысливечка, на которое он случайно наткнулся. С французской любезностью по адресу гения, как будто «заимствование» не есть привилегия гения, обобщающего в своем творческом тигле множество находок его современников, — недаром ведь Клопшток звал Гёте «ein gewaltiger Nehmer» (почти непереводимо: могучий захватчик), — он указывает на два места в скрипичном концерте Мысливечка, где его «сила, непосредственность и доброе настроение могли соблазнить Моцарта».

В первом примере (три такта, помеченные у меня цифрой I), он видит сходство с тремя первыми тактами скрипичного концерта D-dur Моцарта (в библиографии Koechel'я, помеченного номером 218). Во втором примере (II) он нашел «очень близкого родственника» (un tout proche parent) с моцартовским tutti в его концерте A-dur (по Koechel'ю № 219).

Уже цитированный мною выше Жорж де Сен-Фуа, как и Марк Пеншерль, — не единственные; нельзя не почувствовать все растущее в кругах крупных современных музыковедов убеждение в том, что Мысливечек, при дальнейшем его тщательном изучении, может бесспорно оказаться одним из главных источников, повлиявших на музыкальное развитие Моцарта. Но, воскрешая из мертвых милый образ чешского музыканта, я менее всего заинтересована в нем как в источнике «моцартизма». Мне, наоборот, кажется и всегда казалось, что сходство между музыкой того и другого — чисто внешнее, а дух самой музыки Мысливечка совершенно иной, нежели у Моцарта. Если юный зальцбуржец мог заимствовать у старшего друга одну-другую счастливую мысль,

взять на ходу и присвоить, что «плохо лежит» (а у Мысливечка многое «лежало плохо», то есть броско, щедро, вываливаясь от избытка в своем перворожденном виде именно как мысли и темы, не перешедшие в «развитие»), то существует нечто, чего Моцарт никак не мог взять у Мысливечка и что делает музыку чеха имеющей отнюдь не историческое только, а *самостоятельное*, притягивающее, нужное для современности значение. Это нечто — *моральная сила и чистота музыки Мысливечка, носящая глубоко национальный чешский характер*.

3

У некоторых музыковедов и искусствоведов укоренилось непомерно узкое понимание национальности в музыке: национальный — это значит, по их мнению, пользующийся фольклором своего народа, черпающий темы в народных песнях, близкий к мелодике и ритмике этих песен — и всё. Оно часто применяется и практически: хотят, например, изобразить в музыке Восток — и берут типичную народную песню данной страны, ее ладовые ходы, имитируют тембры ее народных инструментов, танцевальную ритмику — и национальное будто бы передано, так же, как передают на обложках книг соответствующую орнаментику — литовскую, арабскую, украинскую, китайскую… Но *что* именно передано, в сущности, таким внешним подобием? И подобием *чего* оно является? Если национального характера, то попробуйте объяснить вразумительными словами, как из орнамента или — в данном случае — из народной песни, из фольклора, вытекает понимание этого национального характера, вырастает его конкретный облик? Уверена, что ничего тут, кроме нагромождения общих слов, подходящих к *каждому* народу, не получится. И вот почему: занимаясь довольно долго фольклором как таковым, безымянными народными песнями, сказками, пословицами в их чисто этнографической записи, в том виде, в каком были они до того, как пришел большой поэт и переплавил их в конкретный, именной эпос, я заметила гораздо больше *сходства* между смысловым содержанием фольклора разных народов, нежели *различия*.

Это очень естественно. Сидит народ на земле, хлебопашествует, из поколения в поколение передает те же заботы, тот же опыт, то же знание смен времен года, природных примет, свойств окружающего зверья, борьбы за кусок хлеба, за урожай; те же горечь и счастье семейной жизни, сговор, свадьбу,

похороны — словом, весь круг явлений, связанных с трудом и бытом на земле, и круг этот так похож у китайца и у славянина, у француза и у немца, что, право же, народный характер предстает тут в какой-то его общей человечности, и это общее бросается в глаза гораздо убедительней, чем *внешние* различия.

А с «различиями» случаются иногда и поучительные курьезы. Одна казанская татарка, редактор выходящего в Казани татарского журнала для женщин, рассказала мне такой факт: муллы толкуют по шариату женщинам, чтоб держать их в темноте и повиновении у мужа, что чем сильней бывает избита мужем жена, тем верней попадет она в рай и вкусит райское блаженство; и под влиянием шариата жены не то чтобы стыдятся, а даже гордятся перед соседками, когда муж хорошенько наставит им синяков. Это, казалось бы, неподражаемый в своей оригинальности фольклор. Но я видела задолго до революции молодую и здоровенную крестьянку в подмосковной деревне, совсем недалеко от Москвы белокаменной. Она выла в голос, избитая своим хилым и тщедушным мужем не до синяков, а до крови. И когда ей возмущенный горожанин сказал: «Чего ж ты ему, здоровая такая, сдачи не дала?» — баба, сразу перестав выть, рассудительно ответила: «Не любил бы, не бил». Это, конечно, не по шариату, но та же смысловая «идеологическая надстройка», заставляющая легче терпеть битье, терпеть и даже гордиться: «бьет — значит любит».

С «фольклорностью», как одним из признаков национального лица художника, вообще происходят иной раз странные вещи. При жизни Пушкина было немало поэтов, в лексиконе которых пестрели «ой ты гой еси, добрый молодец». Известный Фаддей Булгарин, хваставшийся своей «сермяжностью», писал ультрарусского «Ивана Выжигина». И для огромного большинства читающей России эти поэты и этот «Иван Выжигин» казались явлением куда более народным, русским, нежели «Евгений Онегин» и весь Пушкин. Или — чтоб быть ближе к музыке — возьмем Глинку. Сколько «сизых голубочков» стонало в русских романсах до него! А никто из авторов этих «голубочков» не живет в наши дни. Но Глинка, так внимательно слушавший итальянцев, Глинка — этот европеец в музыке по-пушкински — сделался, как и Пушкин, великим русским национальным классиком.

Есть у Герцена очень глубокое высказывание о природе национального в тридцатой главе «Былого и дум», посвященной славянофилам. «Идея народности, сама по себе, идея консервативная, — пишет Герцен. — Народность, как знамя, как боевой крик, только тогда окружается революционной ореолой, когда народ борется за независимость, когда свергает иноземное

иго. Оттого-то национальные чувства со всеми их преувеличениями исполнены поэзии в Италии, в Польше и в то же время пошлы в Германии». Лучше, историчнее нельзя сказать!

Явление национальности в искусстве — *шире, многообразней, глубже, полнее случайного и неслучайного использования фольклора*. Часто создание гения постигается своим народом через десятки лет, и, когда постигается, сам же народ, *осваивая его, разучивая, расширяя, продолжая, делает его народным и национальным*. Иногда это понимание возникает и не на родине самого творца. Так *немцы* открыли для *англичан* Шекспира, десятки лет остававшегося на своей родине забытым.

Нечто подобное происходит и с музыкой Иозефа Мысливечка. По-моему, если уж есть что в ней «не национального», так это факт очень малого знания ее на слух теми, кто о ней пишет, — разумеется, не по их вине, — потому, что всенародно узнать музыку можно лишь через ее постоянное, полное, повсеместное исполнение. Мы в самом еще *начале* ознакомления с этой музыкой, и нужны большие усилия, чтоб музыканты могли разучить ее, театры могли ставить ее, хоры могли воскресить ее оратории и кантаты, — десятки лет пройдут и массовый труд потребуется для такого познания. Пока же надо хотя бы вехи поставить для правильной к нему дороги.

Не в тех немногих, ставших нам известными, народных песенках, которые Мысливечек вставил кое-где в свои арии, концерты и сонаты (хотя и это крайне интересно для музыковеда!), но во всей системе его *музыкального мышления*, в каждом большом и малом произведении, в характере и облике его как музыканта, дирижера, деятеля, человека прорывается национальность его как чеха. С болью читаешь, когда, например, Виктор Иосс, тот самый Виктор Иосс, о котором я рассказала выше, только мельком увидя рукописи Мысливечка на Международной выставке 1898 года в Вене, самоуверенно пишет, что смог «твердо установить их итальянскую фактуру». Еще больнее, когда умный и тонкий француз, Марк Пеншерль, в цитированной мною уже работе высказывает сожаление, что Мысливечек «отвернулся от богатейшего фольклора своей страны». И добавляет: «Насколько мне известно, один лишь концерт V.B.46 библиотеки Пражского музея сохраняет некоторый местный аромат».

Но что знаем мы о «местном аромате» Богемии, задавленной австрийским владычеством, немецким языком, католическими школами в середине XVIII века? И что именно прослушали своими ушами, кроме нескольких вещей в огромнейшем наследии Иозефа Мысливечка? Такие утверждения вреднее для серьезного

изучения музыки Мысливечка, чем даже ошибки словарей, повторяющиеся из столетия в столетие и никем не исправляемые. Мне придется еще не раз говорить об этих ошибках, а сейчас хочу привести только одну справку, без которой вообще нельзя правильно судить о судьбе и музыке великого богемца.

Первые слабые и еще совсем незаметные начатки национального возрождения появились в Богемии, как красочно воспроизводит их в своем историческом романе Ирасек, *на три-четыре года позже отъезда Мысливечка в Италию*. Он тогда не пережил даже дуновения этих начатков в том их виде, в каком они, как еще только затлевающий огонек, незаметно поползли и охватили культурную жизнь Праги. Но в годы своих приездов на родину — 1768–1772 — он неизменно показывал пражанам созданные им вещи, и в Праге тех далеких лет всегда звучала музыка богемца, не отрывавшегося от родины как человек и музыкант. Звучали его оратории в знаменитых старинных «Крыжовниках», где и сейчас дают концерты. Ставились его оперы, прославившиеся в Италии. Он сам привез в Прагу свое счастливое детище, оперу «Беллерофонте», и сам дирижировал ею. Давая Моцарту рекомендательное письмо к графу Пахта в Прагу, в октябре 1777 года, то есть за три с четвертью года до своей смерти (он умер 4 февраля 1781 года), Мысливечек показал, что связь его с Прагой осталась неизменной и в Праге все знали его, уважали его, считали своим. Но еще больше считали своим и любили его чешские музыканты, наезжавшие в Италию в поисках работы. Если говорить о старой традиции «землячества» на чужбине, то настоящим «земляком», другом и братом был для приезжих Мысливечек. Все это, вместе взятое, могло бы достаточно показать, что великий богемец своею музыкой фактически участвовал в становлении чешского национального культурного возрождения.

Не хочу забегать в своей книге вперед, отрываясь от документов и свидетельств современников. Но все же, покуда пришел черед им, только еще раз напомню, что серьезную проблему национального характера музыки Мысливечка нужно решать, исходя из всего исторического комплекса его эпохи, всего объема его творчества и с привлечением не только тех явлений чешской народной жизни, какие складывались *до* его зрелости как музыканта, а и тех *вершин чешской музыки*, какие выросли *после* него. Совсем недавно попался мне, например, огромный том мало известных в широкой публике хоровых произведений Сметаны. Слышал ли когда-нибудь Сметана кантаты и оратории Мысливечка? Знал ли его? Просматривая этот большой том, я невольно задумалась над возможными следами Мысливечка в

национальной чешской музыкальной культуре, идущими не в глубь прошлого, а проросшими в *будущее*, оказавшими какое-то влияние на Чехию девятнадцатого века. Это ведь совсем еще не хоженая музыковедами дорожка, а всякую дорогу к познанию пройти бывает полезно.

Владимир Ильич Ленин писал Инессе Арманд 30 ноября 1916 года из Цюриха в Кларан:

«Весь дух марксизма, вся его система требует, чтобы каждое положение рассматривалось лишь (α) исторически; (β) лишь в связи с другими; (γ) лишь в связи с конкретным опытом истории».

Надо помнить и помнить эти слова, когда берешься судить о таком сложном комплексе, как «национальное в искусстве».

Глава шестая

Почтовая карета проехала Яромерж и
уже приближалась к предгорьям.
Пражские впечатления стали как-то отступать
на задний план, и мысли Века больше занимали
родные места, словно он бог весть
как давно не был там. Он по-новому и,
как ему казалось, острее ощущал свежий
воздух родного края; с удовольствием
смотрел на поля, холмы и деревни, чем
дальше — тем все более знакомые, и
обрадовался, завидя лесистые склоны
Орлицкого хребта.

Алоис Ирасек. Ф. Л. Век[25]

1

Аромат местности, или «местный аромат», по выражению Марка Пеншерля, не был безразличен и для меня, только совсем не как поиски фольклора в музыке Мысливечка. Он был важен и нужен, чтоб характер этой музыки стал мне яснее виден через характер самого народа и лицо тысячелетиями обжитой народом

земли. Вот почему, после первой встречи с Иозефом Мысливечком на страницах октябрьского письма Моцарта, я потянулась к земле, на которой он жил, и воздуху, которым он дышал, — и много, много раз — пешком, на машине, поездом и в вагончике воздушной дороги — отправлялась в странствие по дорогам Чехословакии.

Укоренилось представление о Иозефе Мысливечке как о пражанине. Но даже тщательные поиски Ярослава Челеды не обнаружили в архивах Праги свидетельства о рождении Мысливечка именно в самой Праге и крещении его в одной из пражских церквей, хотя все прочие семейные документы нашлись в архивах. Называя «Верхнюю Шарку» местом его рождения, некоторые источники выносят его за пределы старого города Праги в ее деревенский пригород. Кое-где, в самых ранних словарях, пишут даже, что он — «перебрался» в Прагу, чтоб изучать музыку, хотя мы уже видели его в доме на староместской Кунешовой улице с трехлетнего возраста. Виноградники в Шарке, «Мезерово поле» в окрестностях Праги — все эти загородные места, принадлежавшие отцу Мысливечка, да и само ремесло мельника, сырье для которого должно было поступать из деревень и потому заставляло держать постоянную связь с деревнями, все это говорит за то, что юношей Мысливечек знал не только один город Прагу.

Бродил ли он по стране? Любил ли свою родину? Навещал ли свояков и родных по материнской линии в Подебради? Ездил ли совсем в другую сторону, к Усти-на-Лабе? Был ли в Брно — старом столичном Брюнне, центре моравского «маркграфства»? А если не был, как и почему попала туда в монастырь его сестра Марианна?

И опять мне в память приходит бронзовая Влтава под стенами музея Сметаны, где я переписывала комментарии Бедржиха Сметаны к его поэме «Моя родина». Желая широко охватить музыкой родную землю, чешский классик не вышел, в сущности, за пределы самой Праги, ее древнего «Вышеграда», его любимой «Влтавы», его легендарной «Шарки», а где выходил, как в «Бланике», за пределы чешской столицы, там вдохновителями его были Миф и Легенда. Но вот, за два столетия до него, молодой музыкант создал свои первые шесть симфоний и назвал он их именами первых шести месяцев в году. Нет для воображения «пустых» месяцев календарного деления, лишенных содержания. С каждым связывается — не может отделиться от него — представление о погоде и о сезоне — январская зима, начало весны в апреле, расцвет ее в мае, июньский переход весны в лето. И если ваша фантазия не делает их символами вашего

детства, молодости, зрелости, то она неизбежно связывает их с состояниями природы.

Прага и сейчас очень хороша в каждый свой сезон, а в XVIII веке, когда не дымили фабрики и не дышали газом автомобили, была, может быть, еще лучше. Но все же я уверена, что Мысливечек, представляя себе состояние природы по календарю, это движение месяцев от зимы к лету, думал не о городе, он думал о всей своей родине, представлял снежную мягкую зиму в горах, весенние ручьи в ложбинах, дороги, ведущие через лес, поляны, заросшие цветами, — словом, все то в природе, что каждый чех знает и любит. Календарные изменения в городе, даже таком, как Прага, не настолько заметны, чтобы представлять себе именно их, а не природу за городом, — если называешь свои симфонии январь, февраль, март, апрель, май, июнь.

Конечно, все это лишь догадки, но можете ли вы вообразить тютчевское:

Люблю грозу в начале мая,

или Боратынского:

С прохладой резкою дышал
В лицо мне запах увяданья,

или бессмертное пушкинское:

Буря мглою небо кроет,
Вихри снежные крутя…

— где-нибудь в городе, а не в деревне? А ведь именно такие картины связываются у вас с названиями месяцев, и календарь, в старину, да и сейчас, оповещавший о природе, об изменениях в природе, о работах, производимых в различное время в природе, на «лоне» ее, как старые книги выражались; «календарь» — дело, по существу, деревенское, а не городское. Вот почему, кажется мне, пражанин Иозеф Мысливечек, проживший на родине двадцать шесть лет с лишком, не мог не знать своей страны, не мог не ездить, не бродить по ее дорогам. Мы видим его в Италии бесконечно неутомимым, ему буквально не сидится на месте, он очерчивает множество линий и кругов на графике своей «карты разъездов», приводя исследователя подчас в изумление своей подвижностью, — это при тогдашних-то условиях! При

дороговизне почтовых и прочих карет! При несвободе от дорожных неприятностей, разбоя на ночных дорогах, воров и убийц в придорожных гостиницах! Но музыканты, особенно в XVIII веке, — это воистину вечные странники, идущие туда, где в них надобность, куда приглашают их, как «тучки небесные» поэта, как та самая тучка, что ночевала «на груди утеса-великана», а утром оставила только след по себе. Словом, Иозеф Мысливечек не мог не быть неугомонным и у себя на родине, — и я хотела увидеть и почувствовать эту родину собственными глазами и сердцем.

Кроме того, как ни мало в самой Чехословакии манускриптов Мысливечка, но они есть, разбросанные по разным городам, по старинным замкам, превращенным в музеи, в драгоценном архиве Брно. И сама эта разбросанность следов — пусть очень слабых — по разным концам его родины говорит как будто о разлитом присутствии Мысливечка везде: в Чехии и Моравии, а не только в одной Праге. Нет, пожалуй, ни одной страны в Европе, где прошлое так уютно и жизненно не лепилось бы к современности и далекий от нынешнего век не протягивал бы свою руку — в каменных изваяниях памятников, в старинных чертах обычая, в звуке древнего народного инструмента, в причудливых линиях архитектуры — сегодняшнему социалистическому дню. Что же сказать о лице самой земли Богемии?

Когда вы странствуете по бесчисленным тропинкам, выходя на дымящиеся от ночной росы поляны, сменяя лапчатые, широкие листья явора над головой на лакированную, резную листву молодых дубков; поднимаясь по камушкам, с которых светлыми змейками струится вам навстречу лесной ручьишка, и слыша вдруг откуда-то рожок пастуха, разносящийся окрест заунывным зовом, вы века перебираете, как четки в руках.

У природы и у людей разный счет времени. Вам легко представить себе такой же лес, может быть, кудрявей и гуще, в Шумаве, такие же горы, но острей и обнаженней, в средних Татрах; такой же воздух, прорезанный пастушьей дудочкой, начинающий наполняться, как только солнце нагреет землю, ароматами тысячи земных испарений, — и рядом идущего легким шагом сына мельника. Это ведь его земля, и она все так же встает по утрам в росе и влаге, и это его дороги, исхожены они или нет. А главное — в каждом встречном, черту за чертой, подмечаешь и запоминаешь особый оттенок славянства, придающий чеху различие с соседями и сходство с ними. И хотя играешь веками, как четками, очень явственно переживаешь нужную тебе «историю».

Хронология, заученная в школе, тотчас забывается по выходе

из нее. Вещи, прочитанные в учебнике, если даже запомнишь их, всегда ассоциируются лишь с номером страницы, главой книги. Даже классические трагедии, выученные и отвеченные на экзамене, в воображении вашем оторваны от действительности, хотя их действующие лица сплошь исторические. Валленштейн, Гетц фон Берлихинген, Эгмонт, Пикколомини — какие-то высокие речи монологов, взаимоотношения любви и ненависти, семейные сцены, песенка Клерхен из «Эгмонта» Гёте, выученная наизусть на уроке немецкого языка, — все это как будто разные вещи, одни — из литературы, другие — из истории, и благодаря (или, верней, из-за) разорванности предметов обучения, неумения учителей связать их и укрепить в памяти такой связью кажутся событиями двух разных миров, двух разных времен, да и событиями ли вообще, а не параграфами учебника? Но тут, когда вы бродите по земле нынешней Чехословакии, заходя в музеи ее маленьких городков, читая надписи на памятниках и позеленевшие от времени выбитые года и числа на бронзе, история оказывается страшно близкой и совершенно реальной.

Тридцатилетняя война — 1618–1648 — это семнадцатый век, тот самый, когда величайший из чешских творцов, моравин по рождению, чех по языку — Ян Амос Коменский — снялся с родной земли на чужбину и вечным изгнанником кочевал из города в город, создавая для всего человечества самое нужное, что сто*и*т у людей рядом с хлебом и водой, — школу, программу обучения и воспитания. Попробуйте разобраться в безумном хаосе стран и полководцев, тридцать лет истреблявших друг друга, копя материал для историков, триста лет скрипевших и все еще скрипящих перьями, чтоб как-то подвести основу, выявить логику, обнаружить связь этих событий, полных чисто личного чувства честолюбия, чванства, самоуверенности, ненависти, жадности, хитрости, интриганства, любовных авантюр, денежных интересов, династического властолюбия и просто глупости, — в хаосе, названном «войной из-за испанского наследства». А покуда качались, как маятник, эти интересы хозяев то в одну, то в другую сторону, истаптывались поля, объедались и сжигались деревни, грабились города, угонялись жители, месилась дорожная грязь и пыль ногами полчищ австрийцев, испанцев, шведов, датчан, англичан, пруссаков, саксонцев, баварцев — и вот стоит такая спокойная с виду строка в учебниках о том, что «Тридцатилетняя война началась и окончилась под стенами Праги».

Жгучие тогда, а ныне ставшие пеплом, интересы и страсти забылись, перестали казаться важными, обессмыслились в своих результатах; князья и полководцы ушли в землю, которую они истоптали и залили кровью, а великие идеи Яна Амоса

Коменского для обучения и воспитания человечества стали всеобщими идеями и будут жить вечно, пока есть школа на земле. Но для маленькой зеленой Богемии, страны, по которой издавна полюбил человек бродить, и даже самый непоседливый народ в мире, цыгане любят задерживаться в ее лесных горах и оседать в зеленых ложбинах ее, — для этой Богемии Тридцатилетняя война была великим бедствием. Сколько нужно было самоотверженного труда и силы, чтобы народ залечил бессмысленные, рваные раны, нанесенные ее бешеными клыками!

И вот проходит немногим больше столетия — сто восемь лет.

Начинается новая война — из-за Силезии. Эта новая война — Семилетняя, с 1756 года по 1763 год, — пришлась уже на век моего Мысливечка, притом на самые важные годы его молодости и зрелости. Когда началась эта война, ему было девятнадцать лет, а когда кончилась — двадцать шесть. Тот самый «couleur locale», или, по-пеншерльски, «parfum de terroir», «аромат местного», весь, можно сказать, определился Семилетней войной за Силезию, такой же разрушительной, бессмысленной и гибельной для его родной земли, как Тридцатилетняя из-за испанского наследства. Но была и осталась разница.

Тридцатилетняя война принесла чешскому народу 1620 год — роковое поражение при Белой горе под Прагой. Не только потерю родного языка, народной независимости, народного единства и достоинства принесло это поражение, но и смену религиозных систем, а если говорить по-современному — смену идеологий.

Мы, жившие смолоду в старом мире и живущие сейчас в новом, — поколение, на счастье которого выпало видеть величайшую из перемен лицом к лицу, — мы знаем, что это такое — смена идеологий, когда эта смена, как меч, проходит сквозь ваше сердце. Но Мысливечек не пережил исторического перелома: за столетие, в которое был изгнан и затоптан в Чехии гуситский дух, в подполье ушли корни народного протестантизма; старые книги чешские и старая гуситская Библия превратились в сокровенный символ народного восстания, хранимый, как реликвия, в тайне; а католичество в Праге уже стало привычной религией, иезуитские школы — привычными школами, немецкий язык и латынь — привычными языками образованности, австрийская власть — привычной властью. Еще не родилось движение «будителей», а там, где родилось, оно еще не успело выйти наружу — Ирасек недаром перенес зарождение его в чешскую деревню, где сохранился, как язык общения между людьми, чешский язык. Мысливечек в решающие годы своей жизни этого движения еще не видел, а когда ростки его

показались и в Праге, он был уже далеко. Мысливечек по воспитанию, образованию, своим эстетическим вкусам был католик, вряд ли когда-либо сомневавшийся в католицизме, но это был католик-музыкант, воспринявший свою религию во всем эстетическом великолепии католического церковного обряда, в ее органной музыке, мессах, ораториях, чудесных хорах, которые он и сам создавал. Он был (если и был) религиозен — как музыкант, и воспитан на этом музыкальном ощущении «идеологии» своего века с детства. Чем же могла быть и стала для него Семилетняя война, этот новый взрыв человеческого бешенства и хитрости опять на земле Богемии?

2

Как-то в одно из моих нескончаемых странствий по Бескидам, чудесным горам Силезии, я увидела на вершине горы Радхошта красивую деревянную церковь — образчик старой архитектуры «сплошь из дерева» и «без единого гвоздя», один из тех, какие еще попадаются и у нас на Украине.

Друзья повезли меня посмотреть уже не единственный образчик, а целый деревянный городок, «музей на природе», — крохотную валашскую деревню, поставленную в небольшом парке. Все домики в этой деревне-музее — и самый бедный, крестьянский, и самый богатый, деревенского старшины, фойта, — от крыши до фундамента были из дерева. Валашскую культуру так и называют «деревянной», даже замк*и* и ключи в дверях деревянные. Тонкий, едва ощутимый запах старого, отлежавшегося, мощного и крепкого, как кость, дуба стоял в этих домиках-халупах, где были выставлены все особенности их нехитрого быта: люлька, цимбалы, скрипка, деревянные резные формы с изображением рыцарей, всадников, карет с лошадьми — для мятных пряников, а в комнате фойта — длинный деревянный инструмент, валашская фуйара, похожий на шотландскую волынку; формы для печатания рисунков на тканях; огромная побеленная печь, народная керамика. В саду стояли необычайные ульи: круглые, выдолбленные внутри, стволы деревьев, украшенные снаружи размалеванными деревянными масками с разинутыми ртами — отверстиями для пчел.

Первое, что очаровало нас, едва мы вошли в музей, это звуки пищалки, настоящей деревянной пастушьей свирели. Двое одетых в национальную валашскую одежду пастухов играли на свирелях дуэт-перекличку. Но то были не единственные звуки, нас встретившие. С балкона «халупы», как называются тут эти избы,

послышалась приятная музыка. Там сидело трио — скрипка, контрабас и цимбалы. Сперва сыграли горняцкую песню, потом народную: «Моя валашская земля». Я разговорилась с высоким контрабасистом Иноцене Ханаком — и у них есть своя капелла и свой капельмейстер, Антонин Маталик, и сейчас эта капелла в Москве играет на фестивале молодежи… Между тем третий музыкант, цимбалист Алоис Фабиан, прислушивавшийся к разговору, вдруг запел старым сиповатым голосом про Стеньку Разина и персидскую княжну. Кругленький и длинноусый, похожий на запорожского дидку, этот Фабиан служил, оказывается, в русской армии, и простые слова, сказанные неожиданно по-русски, с украинским оканьем, сразу перенесли меня на двести лет назад, напомнив еще неясные, первые смутные мысли мои об атмосфере Семилетней войны — для тех, кто жил в ней и дышал ею в самые лучшие годы своей молодости.

Русская армия… Опять, как в Тридцатилетнюю, и в этой Семилетней войне, ставшей самой большой реальностью для молодого Мысливечка, бесчисленные армии топтали чехословацкую землю, проходили по всем ее дорогам, из конца в конец пересекали Прагу, стояли в Праге постоем. Одни, как говорится, «оперировали» в стране, как на «театре военных действий», другие попадали или пересылались сюда и отсюда как военнопленные; третьи бродили дезертирами: англичане и пруссаки с одной стороны; австрийцы, саксонцы, русские, французы, шведы — с другой стороны. Два лагеря, стоявшие друг против друга и дравшиеся «за Силезию», большую, индустриальную, с важным центром Бреславлем.

Удивительно началась эта война, о которой тоже исписывались целые тома. Фридрих II Прусский утверждал, что начали ее Франция, Россия и Австрия. Обширный союз против Фридриха II утверждал, что это его милитаризм, его прусская заносчивость, его приготовления к войне и агрессии послужили началом.

Подобно классическим войнам античного мира, разбойничья, длившаяся семь лет, борьба хищных страстей несколько десятков правителей и генералов могла бы послужить отличным примером порочного существа войны и ее приемов, очень похожих на нынешние. Подкуп дипломатов и тайные донесения о тайных сговорах вражеских стран; действия генералов в ущерб или против планов собственных правительств; симпатии и антипатии царей и королей, резко определявшие и ломавшие эту правительственную политику; сговоры властей над головами народа, расплачивающегося городами, местностями, иногда целыми странами, словно не стоят города и страны на своей

земле и не наполнены живущими в них людьми и нациями, а легко, как фишки, подбрасываются на ладони игрока. За год до начала войны Австрия выторговывает (или хочет выторговать) у Испании Парму и Пьяченцу, предлагая за них кусок Нидерландов; через год после ее начала та же Австрия уступает те же Нидерланды Франции, а Испании отламывает Бельгию с Люксембургом. На шестой год войны, в целой цепи соглашений, союзов, договоров, над головами народа происходит еще одно семейное соглашение, так и вошедшее в историю под названием «фамильного пакта», — Бурбоны французские и Бурбоны испанские договариваются держаться по-братски, уважая «узы крови».

Мы еще встретился с этими Бурбонами, особенно с испанским, когда он будет хозяйничать на чужой, итальянской, земле. Это во дворце инфанта в Парме — Бурбона испанского — поставит Мысливечек свою первую оперу. А пока мы еще в Богемии на истоптанной солдатами чешской земле. И все это время народ, над которым летают огонь и пули, продолжает, принимая странные черты единства, не только умирать под этим огнем и пулями, но кормить и поить тех, кто вытаптывает его поля и сжигает его хижины. И земля, которой больше всего достается, и народ, которому тяжелее всего, — это население Богемии и Моравии, это геофизический центр Европы. Жители ее, культурнейшие древние славяне, сердцем — ни в том, ни в другом лагере. О каком «местном колорите», каком внимании к фольклору могла идти речь у юноши пражанина, видящего, как осаждают его город справа и слева, как дерутся и мирятся в нем пруссаки и австрийцы; слышащего, как по улицам его раздается английская, французская, русская, шведская, немецкая речь?

В эти же самые годы Семилетней войны в оккупированном французами Франкфурте-на-Майне мальчик-подросток Гёте сидел за одним столом с оккупантом, графом Торраном, и отцом своим, почтенным городским советником; Гёте и сестра его были в глубине души за французов и саксонцев, хмурый отец их — за обожаемого Фридриха Второго и Пруссию, а сами они принадлежали, в сущности, не к тем или другим, а к независимым гражданам вольного города Франкфурта. И немецкий язык, тот самый немецкий язык, который навязывался чехам с несчастной битвы у Белой горы; язык, который до неузнаваемости преображался в Австрии, — он не был чем-то уже устоявшимся и в самой Германии. Вот каким был он для подростка Гёте: «…Каждый немец говорил на диалекте, особенно в Центральной Южной Германии, в Северной Германии говорили сравнительно чище, потому что употребляли вместо «плятдейтча»

верхнегерманское наречие…»

Создание настоящего литературного немецкого языка пришло для Гёте позже, и было оно делом его самого и его поколения. Но замечательно, что дело это зародилось для немца Гёте в те годы, когда наступил «расширяющий» период учения. Именно в тот период, когда со всех сторон в местное, узкоместное врывается жизнь и движение *чужих* стран, *чужих* обычаев и пластики, *чужих* впечатлений, *чужого* театра, — вытекающая отсюда широта сознания и чувства и становится *условием для собственного национально-культурного самоопределения и роста народа*.

Период этот не мог не носить такие же черты широкого охвата и освоения для молодого Иозефа Мысливечка. Милой родной песенкой детства, веселым странствующим мотивом мельничного колеса, глубоко запрятанным в сердце национальным чувством достоинства, присущим чеху даже в самые крайние минуты его исторического унижения, держался в душе Мысливечка свой скрытно хранимый, бессмертный огонек любви к родине, к родному народу. Но делом его сознания было учиться, проложить дорогу для творчества, а учиться и проложить дорогу для творчества — значило в то время безмерно расширять границы впечатлений, осваивать уже созданное соседними народами, понимать и любить чужое, вводить это чужое, как ингредиенты роста, в развитие чешской музыки.

Исследователи искали до сих пор истоки музыки Мысливечка в школе Черногорского, в знаменитой Мангеймской капелле, — словом, в тех территориальных музыкальных очагах, которые были местными или более близкими к местному, как будто только оттуда и только ими должен был питаться музыкальный гений нации. Но и Черногорский и мангеймцы не были только «узкоместными» истоками, и сами они отнюдь не замыкались в себе, как и не родились на пустом месте.

«Надо запретить у нас заниматься профессией музыканта итальянцам, которые овладевают нами с востока и до запада: надо их отослать на ту сторону диких Альп, для очищения в кратере Этны», — негодуя, писал знаменитый Маттесон еще в 1728 году. Писал тщетно, потому что Италия была органичным истоком музыки и на западе и на востоке Европы, перерабатываемым славянскими и германскими народами по-своему, и ее очарование не было чуждо даже Иоганну Себастьяну Баху, сочинившему итальянскую песенку для своей жены-итальянки. Богуслав Черногорский сам был, может быть, больше «итальянец», чем Мысливечек. Не об этом ли говорят чешские историки музыки? Ян Немечек пишет, что именно благодаря

частой взаимосвязи Праги с Италией с самого начала века смог Черногорский поехать туда и ознакомиться с итальянской полифонией. Он долгое время был *хоровым регентом* в *итальянских* городах, Падуе и Ассизи, и получил задолго до Мысливечка прозвище «padre Boemo» — «отец-богемец», подобно позднейшему прозвищу Мысливечка «Il Boemo». Даже Владимир Хельферт, считающий Богуслава Черногорского основоположником национальной школы чешской музыки, сообщает о нем, что в Италии он побывал четыре раза, умер по дороге из Италии на родину и неизвестно, где жил дольше: в Италии или в Богемии.

Полемизируя с Яном Рацком, нашедшим в церковной музыке Планицкого генделе-баховские элементы, Ян Немечек утверждает, что итальянские стороны этих «элементов» проникли в Прагу непосредственно из Италии, а вовсе не через немецких композиторов.

То же самое говорит и Отакар Кампер в своем серьезном исследовании музыкальной Праги XVIII века. Изучив в архивах программы всего того, что игралось и пелось в церквах и театрах тогдашней Праги, и проанализировав партитуры многих ораторий, он установил, что итальянская музыка проникала в чешскую столицу не через Вену, а *непосредственно из Венеции и Неаполя*, и больше того: проникала гораздо раньше, чем в Вену. Спор тут, если есть спор, идет, в сущности, о немецких или итальянских истоках, на почве которых выявилось собственно национальное лицо чешской музыки, а мы видим, что патриот-немец Маттесон с ужасом жаловался на итальянские влияния и в самой немецкой музыке!

Мне кажется, чем больше чужого освоено гением определенного народа и чем больше это «чужое» претворялось в плоть и кровь его собственной культуры, тем богаче и шире духовная жизнь этого народа и тем сильнее его творческий дар. Ведь культура есть общее дело всего человечества, и было бы страшно думать, если бы то, что создал один народ раньше другого, не было бы этим другим народом воспринято и освоено и не сделалось условием дальнейшего его роста.

Культура — это эстафета веков. Каждое творчество, а тем более творчество целого народа, это открытая, а не закрытая функция, она вбирает, всасывает, переваривает, осваивает, накладывает свое клеймо на итог или плод обширнейшего процесса поглощения и освоения — история учит нас, как замкнутые культуры погибали, перегорая в себе самих, а индивидуальное, замкнутое творчество усыхало, мельчало, становилось «провинциальным».

Подобно Гёте, рвавшемуся из узких рамок родного города к более широкому полю действия, Мысливечек рвался туда, где он мог научиться большему, чем у себя дома, и где гораздо глубже, чем в разорванной, наводненной иностранцами, истоптанной чужими сапогами Праге, он мог бы найти, отстоять и сберечь свое национальное «я»…

Вспомним другого гениального чеха, любимого народом, чья судьба, такая же трагичная, как у Мысливечка, была все же намного счастливей, на много-много милостивей к нему, чем к забытому музыканту. Я говорю о Яне Амосе Коменском, мудром педагоге-философе, создателе современной школы и лучшем дидакте, когда-либо жившем на нашей планете.

Ян Амос Коменский умер в 1670 году, за шестьдесят семь лет до рождения Иозефа Мысливечка, но в судьбах этих двух чехов-странников, покинувших родной край для чужбины, было нечто общее. Оба они были сыновьями мельников, обоим пело в детстве мельничное колесо, словно предвещая им Шубертово «бродяжить, бродяжить». И жизнь обоих тесно зависела от двух важнейших войн, определивших не только судьбу этих двух творцов, но и судьбу родившего их народа. Яна Амоса Коменского подняла с места и погнала на чужбину Тридцатилетняя война; молодость Иозефа Мысливечка определила собой и в отъезде его на чужбину тоже сыграла свою роль Семилетняя война. Оба видели разорение родной земли, голод, болезни, насилия чужеземцев, бесконечную смену военных хозяев, грабивших и разорявших крестьянство, — самых разных национальностей под самыми разными флагами. И в судьбе, а также в характере обоих воплотилось нечто от атмосферы, созданной этими двумя войнами.

Может быть, самое великое и самое характерное для живучести Богемии и Моравии, для огромной творческой силы славянского народа, населявшего их, — это удивительный исторический факт, наглядность которого говорит сама за себя, что разорительнейшая, истребительнейшая, гибельнейшая война, прошедшая сквозь страну огнем, мечом, кровью, голодом и чумой, — Тридцатилетняя, не пощадив народа, вынесла на своих плечах и подарила всему миру сына этого народа, Яна Амоса Коменского; а такая же истребительная и бессмысленная, опустошившая землю тифом и пожарами, пушками и голодом Семилетняя война вынесла на своем хребте ясное, как утро, и свежее, как роса, музыкальное творчество другого сына народа, Иозефа Мысливечка.

3

Задумываясь над национальным лицом его музыки, нужно вспомнить и еще одно очень важное обстоятельство.

Песня родится вместе со словом, большая поэзия возникает в стране почти одновременно с большою музыкой, Глинка органически связан с явлением Пушкина. Но в жизни Мысливечка не было своего, чешского, Пушкина, своего народного Петра Безруча. В Богемии середины XVIII века, до пробуждения чешского национального подъема, своей большой поэзии на родном языке еще не родилось, и только простые слова народных песен, с их наивным и кратким словарем, могли встретиться вокалисту. Мысливечек не имел того окружения огромной стихией национальной поэзии, какая возникла на его родине ко времени Бедржиха Сметаны. Еще не было и немецкой поэзии, кроме далекого, трудного в чтении Клопштока, сухого, искусственного Виланда, с их абстрактными периодами, фигурами из мифологии, невозможными длиннотами, а молодого Гёте в 70-х и 80-х годах знали в чужих краях больше по «Вертеру», чем по стихам.

Иозеф Мысливечек начал, как начинали почти все музыканты в ту пору, с инструментальной музыки — и лишь церковь, в старинных *латинских* текстах «страстей господних», обрядовых формах мессы, реквиемах, драматических библейских сказаниях, давала вокалисту слово для музыкального его выражения в напеве. Это нельзя забывать, думая о юности чешского музыканта.

Начав со скрипки, Иозеф Мысливечек неизбежно, всей музыкальной природой своей, тянулся к вокализму, к пению. Его великий дар мелодиста искал себе выхода — инстинктивно и сознательно, всячески, — в арии, оратории, опере, а это был век, когда считалось не только образованным обществом, но и многими учеными теоретиками, что красивой арии, оратории, опере приличествует лишь звучный итальянский текст. Даже наш Ломоносов, рассуждая о разных языках, помянул в своей грамматике «нежность итальянского».

Мы почему-то не учим этот пленительный язык наравне с другими. И даже отдаем предпочтение испанскому. Но я пережила поистине праздник, когда вдруг убедилась, что в жизни Ленина была минута живейшего наслаждения итальянским. Он ни разу не упомянул в анкетах, что владеет им. Но вот осенью 1914 года, когда вспыхнула мировая война, Владимир Ильич в странной полемике с немецкими и прочими социалистами, санкционировавшими войну, на *трех с половиной* страничках привел, как пример для них, без перевода *одиннадцать* итальянских фраз из «Аванти», или, чтоб быть точными, — *109 итальянских* слов![26] И если вы поглядите на переводы этих мест

в сносках, сделанные не Лениным, вы сразу поймете, почему Ленин предпочел дать их без перевода. Вся гневная патетика, весь музыкальный огонь этих простых политических фраз, действующих в оригинале как великолепная агитация, сереет, потухает, покрывается серым пеплом в их переводе. Это показывает глубокое знание и понимание Лениным всей специфики чужого языка, проявленное им, кстати сказать, в другом месте и в отношении к чешскому [27].

Но вернемся к нашему Мысливечку.

Большого поэта еще не было в его родной Богемии.

Но как раз «большая поэзия» на итальянском языке, большая поэзия, вдобавок создаваемая для человеческого голоса, для пения, возникла как будто на потребу музыке своего века совсем недалеко, почти под рукой. Еще до рождения Мысливечка в поэзии появился свой «Петр» — сын неаполитанского ремесленника, Пьетро Трапасси, принявший для звучности пышное греческое имя Метастазио. Он получил при венском дворе Карла Шестого звание королевского, «придворного» поэта — поэта чезарео — и поселился в Вене. Метастазио общался с лучшими певцами и певицами своей эпохи — с Кафарелли, Габриэлли, Марианной Булгарини — и постепенно избрал особый жанр драматического искусства, подсказанный временем (как сейчас возник свой тоже особый жанр этого искусства, вызванный нашим временем, — писание киносценариев): он начал писать либретто для опер и создал их несколько десятков, причем на каждое из его либретто множество музыкантов создавали свои оперы.

Пьетро Метастазио жил не только в Вене. Он частенько *наезжал в Моравию*, навещал своих знатных друзей в их родовых замках. Так, из обширнейшей его корреспонденции (особенно с принцессой Бельмонте) мы знаем, как часто встречаются в его письмах названия местечек Моравии и Богемии, как он сетует на чешский климат, сравнивая его с русской зимой. Особенно часто гостит он (соблюдая его транскрипцию!) в замке Иословитц (Ioslovitz) у графини Альтан (la nostra contessa d'Althanu), каждый раз необычайно поэтично, даже высокопарно, извещая ее о своем отъезде к ней: «Вооружился уже странническими котурнами, начиная свое путешествие в Моравию». Когда Мысливечку было всего десять лет, Пьетро Метастазио слагал в Вене свою знаменитую «Олимпиаду» — либретто, на которое и Мысливечек, соревнуясь с современниками, создал одну из своих последних опер, увенчавшую его славой.

Близость Метастазио к «полю действия» молодого Мысливечка прошла как-то для его исследователей

незамеченной, а ведь это была близость поэзии своего века к музыке своего века, и вряд ли, живя в Праге, посещая итальянские оперные спектакли, Мысливечек мог не знать (а может быть, и увидеть!) тогда уже маститого итальянского поэта, любимца всех оперных композиторов. И вряд ли мог Мысливечек обойти итальянский язык уже в те годы. Изучение его было для юношества пражского, как и немецкого, отнюдь не редким явлением.

Мальчиком изучал итальянский язык Гёте. Понимал по-итальянски Моцарт. Неаполитанские документы говорят о блестящем знании итальянского языка Мысливечком, вряд ли приобретенном только по приезде в Италию. Не мог он, спустя несколько месяцев пребывания в ней, уже написать оперу для Пармы на итальянский текст, не будучи знатоком этого языка.

Но обо всем этом — об истории первой оперы Мысливечка, на которой наслоилось много ошибок в словарях (вплоть до самых авторитетных энциклопедий 1961 года!), — я расскажу в своем месте, когда вместе с Иозефом Мысливечком — и с читателем — мы поедем в Венецию и Парму. А пока — мы все еще на земле Богемии.

Если даже Метастазио из своих дворцовых покоев в Вене, холеный и избалованный, ездил гостить в Моравию, можно ли представить себе Мысливечка не знающим, не изъездившим, не исходившим родную страну!

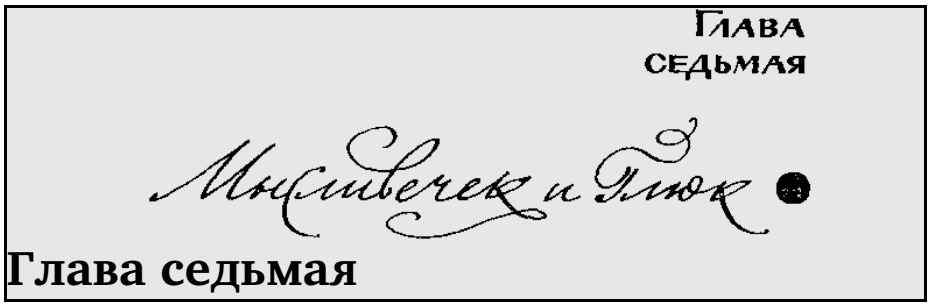
Как-то я ехала тою же дорогой к Орлицким горам, какою проехал если не сам Мысливечек, то его более близкий нашему времени земляк, молодой Ф. Л. Век, герой романа Ирасека. Я мчалась в машине зелеными чешскими равнинами, через старые городки со старинными площадями в центре и с вытянутыми вверх, как жирафы, древними ратушами. Черные пятна памятников чумы старинными беспокойными контурами проносились мимо, и такими спокойными казались неизменные фонтанчики, тихой струйкой плакавшие в каменную чашу бассейна. Под деревом возникало внезапно распятие с пригвожденным деревянным Христом на нем, вставала замшелая старая башня Падебрад, похожая на толстую бутылку из-под кефира, с узенькой шейкой, глядящей на вас круглым циферблатом часов. Мирная, старая башня, обвитая плющом, — она была древней и во время Мысливечка, и он не мог не прочитать страшной надписи, как в 1496 году было обезглавлено под ней десять человек…

Но вот надвинулись темные пятна. Дивной свежестью повеяло в машину — это леса вдруг нагрянули справа и слева, как стройные роты на марше, а вместе с ними, там и сям вдоль

дороги, светлые юбки крестьянок. Женщины стоят безмолвно, держа в руках по белому грибу на продажу, как у нас по дорогам в лесах Белоруссии. Только грибы необыкновенного размера, с очень светлыми палевыми головками, не такими темными, как в наших лесах, и чистые фарфоровые формы их кажутся издалека без единой червоточинки.

Старое и новое перемешалось. Но я цепко держу в памяти своего Мысливечка и вижу его, как он, напевая, в расстегнутом у шеи кафтанчике, с растрепанными кудрями идет вдоль опушки и тоже, может быть, несет найденный им гриб — так, ни для чего, для красоты, потому что жалко бросить.

И тут опять, из глубины прошедшего двухсотлетия, хочется провести черту к современности или хотя бы к концу прошлого века. Искать национальное лицо музыканта в прошлом времени кажется мне бесплодным делом, особенно возвращаясь к Мысливечку. Все чаще и чаще в изящной и легкой фактуре Сметаны, в прелестной «итальянской» форме его «Проданной невесты», с ее необыкновенной законченностью и цельностью, мерещится мне духовное наследие Мысливечка — в бо́льшей степени, чем всякое иное наследство. Тема эта в науке, насколько знаю, совершенно не разработана. И мог ли Сметана знать Мысливечка, слышать что-либо из его вещей, я тоже не знаю. Но опять и опять думается мне, что в легкой, изящной, формально законченной, классической музыке Сметаны есть что-то родное духу и стилю Мысливечка, и это самый верный, самый наглядный путь поисков национального значения творчества Мысливечка в том, еще очень мало разработанном целом, которое можно назвать историей чехословацкой музыки, — поисков не в прошлом, а в будущем.



Глава седьмая

Мы пошли на площадь ученых. О, сколько
там было ссор, раздоров, схваток и погони
друг за другом! Редко тут у кого-нибудь
не было тяжбы с кем-нибудь иным;
не только молодые (что можно было бы
приписать незрелости), но и сами старики
досаждали друг другу… Стоило кому-нибудь
что-либо высказать, как другой тотчас
шел на отпор, даже о снеге и то затевали
спор: белый ли он или черный, горячий ли
или холодный.

Ян Амос Коменский[28]

1

Город Брно — главное место хранения материалов по Мысливечку, но не единственное. Прежде чем приехать туда, я побывала в Опаве, где в архиве Силезского научного института должны были храниться три рукописи Мысливечка. Но справка, данная мне в Праге, оказалась не совсем точной. В светлом зале института передо мной положили на стол три папки; но только в двух из них оказались две рукописи Мысливечка (его Duetto и

Motteto, под номером А-316); в третьей папке лежала рукопись совсем другого музыканта, тоже Мысливечка, но не Иозефа и не восемнадцатого века. В городке Кромержиже, тоже обозначенном в библиографической справке, и вовсе ничего не нашлось. Я не жалела времени на эти, казалось бы, бесплодные разъезды по городкам и замкам Чехословакии. Что-то наслаивалось и росло в душе с каждым оставленным за собой километром, словно стежок за стежком сшивались разрозненные картины и образы в большую пеструю ткань, приближавшую меня к моей теме.

С чешскими друзьями мы плыли на лодке по бирюзовой глубине подземного озера, отталкиваясь длинным веслом от сталактитовых стен пещеры; ступали на узкие берега, словно внутрь большой раковины, созданной окаменевшими слезами земли, ее солью, ее известковым плачем, — и это была Мацоха. Прошли обителью настоящего человеческого плача — палатами большой кромержижской больницы для душевнобольных, где люди, вырванные из времени самой страшной болезнью в мире, провожали нас глазами неведомого внутреннего напряжения, неведомой борьбы с собой, и это было удивительным контрастом с покоем синего озера под землей, а в то же время и странным продолжением вневременного бытия. И наконец, мы въехали в плоскую, плодородную равнину черноземной местности, называемой Хана, как библейская Ханаанская земля, — там была деревушка Костелец.

На окраине ее — большая красивая вилла, в которой так уютно было бы жить замечательному народному поэту Чехословакии. Но в этой вилле жили его секретарша с матерью, а сам он — за глухой каменной стеной в городском каменном доме с городским входом в него: звонком, передней, приемной. В тот год, когда я навестила Петра Безруча, незадолго до его смерти, он ждал, и вся Чехословакия ждала вместе с ним, дня рождения — в сентябре ему исполнялось девяносто лет. К Петру Безручу, оберегая его, почти не допускали посетителей. Но к нам он вышел — большой, крепкий, с крупной круглой головой, бронзовой от деревенского солнца. На ней уже ничего не росло, кроме редких кустиков старческой щетинки, и эта большая умная голова со щетинкой чем-то напомнила мне его «Кактус»:

> За темным окном, в сумраке сизом
> Колючий и грубый хмурился кактус…

Старости почти не было заметно в нем, только маленькие глаза все время щурились, как будто затягиваясь веками, в невольной дремоте. Всю дорогу к нему я читала в машине

красивое новое (юбилейное) издание «Силезских песен» — настоящая поэзия сразу понятна на любом языке. Петр Безруч посидел с нами недолго, по-русски сказал, произнося «арменский» вместо «армянский»: «Я знаю арменский народ, он много страдал в прошлом, я люблю армен»; но надпись на книге сделал мелким, крепким, совсем не старым почерком, по-чешски. Он написал перевод персидского двустишия: «Будут в жизни радости, счастье, страсти, — но это пройдет; будут в жизни большое горе, утраты, слезы, — но это пройдет…» Все проходит — он повторил это, затянув глаза веками, уже про себя, — и мы простились с ним, родившимся в одном десятилетии с падением крепостного права, видевшим своими глазами тех самых панов на родной земле, и того самого забитого, затравленного крестьянина, и ту бедную Маричку Магдонову, о которых он так чудесно пропел, — и которых видел на украинской земле и тоже чудесно воспел Тарас Шевченко. Только Тарасова «Маричка» звалась «Катериной».

Все проходит… Но нас интересовало не то, чему наступает конец, а то, что остается, хотя бы в памяти человеческой. И, выбравшись на большое шоссе, мы понеслись в Брно. Если молодой Мысливечек по делам пражской мельницы или музыкальным своим делам не наезжал в маркграфскую столицу Брюнн, то уж наверняка он не мог миновать ее на своем пути в Вену. А годы его странствий по родной земле почти совпали со «странническими годами» другого юноши, гётевского Вильгельма Мейстера, да и горные деревушки Саксонии или Франконии, где по лесистым холмам бродил герой романа Гёте, были, в сущности, совсем недалеко от лесистой Богемии. Гёте заставил своего героя увидеть, бродяжничая по деревням, прежде всего *народ*. И не только народ, а и то, чем занимается народ в этих деревушках, разбросанных по зеленым склонам. Раннее утро капитализма, век мануфактуры, деревенское начало ее, — экономисты называют его образным словом «рассеянное», — рассеянное, разбросанное по крестьянским горницам сырье, распределенное на руки каждому семейству, кто хочет работы, — мягкая овечья шерсть, или, может быть, жесткая конопля, или гибкий кормилец — лен. В каждом домике вертелось в руках неутомимое веретено, наматывая на себя пряжу; из каждого оконца жужжала деревянная ножная прялка с колесом. Столетие спустя это отразилось в музыке — лучшей на мой взгляд, какую создал Вагнер: в вихре красоты и силы и простой мелодической прелести знаменитого второго действия «Летучего голландца» — сцены прядения девушек в горнице. Начало фабричного века, возможность приработка, выход из голодного крестьянского

беспросветного существования… От зари до зари, не разгибая спины, не давая отдыха рукам и ногам, пряли домушницы свою пряжу. В Богемии и Моравии были целые деревни домушников, работавших ночи напролет, при слабом свете лучины.

Они были еще и не так давно — на западе, в Крушных горах, где вы могли за городком Нейдеком найти целые семейства, на дому делающие перчатки, или в деревушке Люби, почти у самой немецкой границы, где крестьяне брали с фабрики нужное сырье для музыкальных инструментов, делали их у себя дома, а потом сдавали на фабрику. Мне самой довелось в 1955 году побывать у одного такого домушника — широкоплечего богатыря с нежнейшими, как у девушки, руками, — он создавал ими скрипку. И это было так же сложно и художественно, как сама игра на скрипке и ее голос: тонкой, острейшей ложечкой он обрабатывал деку, а в воздухе стояла невидимая древесная пыльца, превратившаяся в смешанный, как духи, аромат всех драгоценных древесин мира: тут была шумавская сосна — для деки: югославский явор — для спинки; эбеновое черное дерево с Мадагаскара — для грифа; бразильский бук — для боков скрипки. Но только нынешние домушники не знают посредника — они работают на фабрику как хозяева своего государства. А все-таки до чего прочно это в народе — любовь к работе на дому!

И если б Иозеф Мысливечек со своей скрипкой шел или ехал в гости к кому-нибудь из моравских родичей, он наслушался бы в деревнях пчелиного жу-жу-жу веретен и стукотни колес прялок, не так уже далеких от музыки родного ему мельничного колеса. В 1755 году, ровно двести лет назад с того года, как скрипичный мастер Антон Кролль показывал мне у себя на дому в Люби искусство создания скрипки, в старой Чехии уже насчитывалось около двухсот тысяч рабочих, занятых в двухстах пятидесяти мануфактурах, львиная доля которых посвящена была прядильному и ткацкому делу. Быть может, было в то время и шляпное дело, тем более что восемнадцатый век уважал шляпы больше, чем уважает и нуждается в них современность: шляпа была одной из необходимейших принадлежностей сложного и грациозного движения рукой в поклоне, который никак не годилось сделать без шляпы в руке. Мы проезжаем одно такое современное шляпное царство, Новый Ичим, самую большую фабрику в нынешней Чехословакии, работающую на экспорт. А состоит она из множества одноэтажных домиков, и каждый из них — «шляпная фабрика». Высоко на горе над ними развалины замка «Старый Ичим» XIII века, неотделимые сейчас и от возделанных колхозных полей, и от фабричной копоти. Это разлитое во всем пейзаже современной Чехословакии необыкновенно слитное

соединение прошлого с будущим, следы долгих исторических путей народа, и было главной прелестью всей моей поездки.

Брно, город на первый взгляд совсем новый, полный широких зеленых улиц с современными домами, тоже сохранил следы своей долгой истории. Прежде чем пойти в библиотеку, ради которой и было предпринято мое паломничество, я долго бродила по «старому месту» Брно, узенькой сети улиц, вкрапленной, как кружок на карте, в широкий зеленый круг всего города. Если сам Мысливечек (что вряд ли возможно!) так и не побывал в старом Брюнне, столице Моравского «маркграфства», где у него могли быть и родичи и дела, то уж сестра его Марианна не раз «щупала» своими ногами камни староместских улиц и слушала орган под готическими сводами св. Якуба или в барочном храме св. Томаша. Марианна Мысливечек постриглась здесь в 1766 году в монахини, приняв имя сестры Бернарды.

Монастырь, куда она постриглась, со странным названием, словно для нее предназначенным — «Зал Марианский», sini Marianskou (или Aula Mariae по-латыни), — был по указу австрийского императора Иозефа Второго закрыт в 1782 году. Куда делась после его закрытия сорокапятилетняя «сестра Бернарда»? Здание монастыря стоит и поныне. Ярослав Челеда установил даже по документам, кто купил монастырскую землю и за сколько тысяч золотых. Вот только о судьбе самой Марианны даже неутомимый Ярослав Челеда не может сообщить ничего. Достоверно лишь то, что здесь, на пятачке «старого места» Брно, возле церкви св. Якуба и св. Томаша, прошла ее короткая монастырская жизнь, почти совпадающая числом лет (16) с итальянским периодом жизни Иозефа.

Тихо и сумрачно было в старой церкви св. Якуба, где я, почти в полном одиночестве, прослушала мессу. Пока слабым голосом, словно простуженный, сипел и вздыхал под готическими сводами Якуба его старый орган, воображение мое призывало смутную тень этой Марианны, ушедшей из жизни в монастырскую келью в год женитьбы своего брата Иоахима и выброшенной из этой кельи через год после смерти брата Иозефа… Она была на четыре года моложе обоих близнецов. Какая драма погнала ее, двадцатидевятилетнюю, в монахини? Ведь не отсутствие домашнего крова, не боязнь остаться «старой девой»? Мать ее вышла замуж почти тех же лет в первый раз и пожилой женщиной во второй раз; а кусок хлеба и угол в родном доме был Марианне, наверное, обеспечен и при отце, и при отчиме. Из готического Якуба — в барочное великолепие св. Томаша, где каждое утро, даже и перед тем как бежать в библиотеку, не забывала я тоже послушать орган.

Гигантские фигуры и происшествия глубокой древности в воображении человечества превратились в мифы, и эти мифы живут тысячи лет, переживают судьбы целых народов и государств, продолжают вдохновлять поэтов, переходят в краски и звуки, иногда в устные рассказы, лепящиеся к определенному старому жилью или уголку на земле. Гётевский «Прометей» звучал революционным вызовом для его молодых современников. Байроновский «Каин» оправдывал перед современниками Байрона братоубийство. А сколько страшных легенд и рассказов связано с вампирами, со старинными замками, с горами, из недр которых должно выйти войско богатырей, с городскими уличками и домами? Вся уцелевшая старая Прага с ее гетто, окошком Голема, сумрачным домом, известным под именем Фаустова, полна таких живучих легенд и рассказов. Одни развлекают и забавляют, как сказки. Другие, осмысленные в образах искусства, живут в веках мудрым поучением, бездонным источником для толкований и примеров. По куда девается страдание, пережитое простым человеком, не оставившим во времени даже своего имени или оставившим только его?

Как бы мало следов Марианны Мысливечек, отстрадавшей свой монастырский век в Брно, ни нашлось в этом городе, к музыкальному наследству ее брата город отнесся с великим уважением. На самом выходе из «старого места», перед зеленым сквером, стоит светлое, чинное здание Музея имени Яначка, а точней (или шире) «Музыкально-историческое отделение Моравского музея», с библиотекой и богатым архивом. И тогда и после пришлось мне обращаться за помощью к его гостеприимным хозяевам и с сердечной теплотой и благодарностью вспоминать эту помощь. Здесь впервые из добрых рук доктора Теодоры Страковой я получила сводку всего того, что написано Мысливечком, — сводку, растущую с каждым годом, по мере того как расширяется материал о Мысливечке. Эти же добрые руки поворачивали передо мной, под увеличительным стеклом, микрофильм оперы Мысливечка «Олимпиада» и подарили мне снимок со знаменитой ее арии «Se cerca se dice». Здесь я слушала красноречивые рассказы доктора Фиалы, знатока Яначка, и тут, наконец, чешский ученый, доктор Ян Рацек, впервые указал мне на итальянского ученого, профессора Улисса Прота Джурлео, так много сделавшего для меня впоследствии. От доктора Яна Рацка впервые узнала я, прочитав его яркое предисловие к нотным выпускам «Старинной богемской библиотеки», и про несомненное влияние Мысливечка на молодого Моцарта. Вот почему, может быть, ни в каком другом месте не удалось мне так много прочитать и продумать о

Мысливечке, как во время наездов в Брно.

В светлой комнате музея мне прежде всего показали огромную работу, проделанную покойным доктором Владимиром Хельфертом. Поехав в Италию, Хельферт побывал почти всюду, где находились рукописи Мысливечка в копиях или в оригиналах. Это было сравнительно уже давно; Хельферт ездил и работал, по-видимому, на свой счет. Заказывать копии, микрофильмировать, фотографировать было дорого и хлопотно — ведь еще и сейчас для снятия микрофильмов приходилось мне кое-где в Италии испрашивать особых разрешений, а иногда, как это случилось в Парме, в библиотеке консерватории имени Бойто, где директор и вообще не пожелал встретиться со мной, получить в этом отказ. И вот чешский ученый, с неистощимым терпением, от руки, списал и привез в родной город много характернейших тем из нескольких увертюр и опер Мысливечка. Драгоценные эти списки были мне тоже даны, чтобы я могла скопировать наиболее нужное для тогдашней моей работы.

2

Первое, что сразу же захватило меня, поскольку я успела уже наизусть выучить полюбившуюся мне увертюру к «Эцио», была как раз подробнейшая запись главных тем «Эцио», выбранных Хельфертом и глядящих с нотного листа в необычайной их выразительности. Хельферт списал их без аккомпанемента, коротко, как зародыши музыкальных фраз в эмбриональном виде мелодических «сгустков», но даже такая лапидарная запись дает почувствовать певучее очарование этих тем. Три первых взяты Хельфертом из трех частей симфонии-увертюры; остальные — из главных оперных арий. Было бы несерьезным делом докапываться до сходства трех первых симфонических тем и музыки самих арий по этим крохотным отрывкам, проигрывая их одною рукой на рояле, а тем более — искать, например, переклички между чем-то внутреннеродственным в теме менуэта из увертюры и в лирическом начале арий «Piu liete imagini nel alma aduna» или «Quanto mai felici notti». Однако даже любительское исполнение всех этих эмбрионов оперы одного за другим, с попыткой напеть их, показывает неожиданную целостность оперы, ее внутреннее единство, как бы рожденное одним дыханием.

В ту эпоху, когда Иозеф Мысливечек четырнадцатилетним мальчиком увлекался итальянской оперой, и добрых два десятка лет спустя, если не три десятка, симфоническая часть оперы, так называемая увертюра, не имела никакой связи с самой оперой, не

переходила своими темами в оркестровое сопровождение действия на сцене. Ее слушали, а верней — ее не слушали в театре, занимаясь чем угодно до начала любимых арий. Писавшие в те годы о музыке были очень низкого, чтобы не сказать крепче, мнения об этих симфониях. Альгаротти, автор знаменитого трактата об опере, пишет, например, в 1750 году: «Из несообразностей нынешней музыки нужно прежде всего отметить то, что… первое бросается в глаза в самой увертюре оперы или, иначе говоря, в симфонии. Она состоит из двух Allegro и одного Grave, сколь возможно шумных. Однако же не должна ли быть какая-то разница между одной и другой симфонией? Ее главною целью должно быть некоторое предуведомление о действии, подготовление слушателя к восприятию тех чувствований, кои вытекают из драмы в ее целом. *Но ныне на симфонию смотрят как на нечто совершенно оторванное и отличное от драмы,* как на некое, так сказать, прокламирование, кое предназначено наполнять и тем лишь потрясать уши слушателей».

Это было сказано в половине XVIII века. А двадцать два года спустя, уже в расцвет оперной славы Мысливечка, другой итальянский теоретик, Планелли, повторил, в сущности, то же самое: «Насколько различны между собою драмы, кои вы беретесь положить на ноты, — все симфонии, служащие им вступлением, *всегда отлиты по одному и тому же образцу:* они представляют весьма торжественное предуведомление, составленное из Allegro, Largo и Balletto. Однако же если б наши сочинители справились с законами хорошего вкуса, то узнали бы из этого драгоценного кодекса, что симфония должна иметь связь с драмой и особенно с первой сценой ее».

Двадцать два года прошло, а симфонии-увертюры продолжали оставаться тем, чем они были во дни мальчика Мысливечка: их сочиняли по одному шаблону, не думая вовсе о том, какая опера последует за ними. И слушали их вполуха, играя в карты, занимаясь любовью, жуя пищу, попивая вино. Такая несерьезность публики, уж наверное, вызывала и несерьезное отношение к увертюре у нетребовательных к себе композиторов, имена которых теперь позабыты: все равно, что ни пиши, слушать не будут. Ну а небрежность самого капельмейстера к своему созданию вызывала ответную небрежность у оркестра: все равно, как ни сыграй, слушать не будут. Насколько важным казался вопрос об исполнении арий, настолько второстепенным — исполнение увертюры.

Как же относился капельмейстер Мысливечек к исполнению своих симфоний? Есть ли какие-нибудь следы этого в прошлом?

Помню, как удивила меня однажды фраза одного «околомузыкального» (как бывают окололитературные) критика о том, что Баха будто бы нельзя испортить никаким плохим исполнением и что очарование его языка покоряет даже у самого неграмотного пианиста. Правда ли это? Правда ли, что исполнение вообще второстепенная вещь в применении к классикам? Когда в Москву приехал как-то один из крупнейших в мире исполнителей Баха, мы сидели в зале потрясенные. Сквозь знакомую хрустальную чистоту и простоту языка вдруг прорвался к нам человек во всей силе своих страстей, во всей глубине страдания, во всем крепчайшем юморе, во всех трагических размышлениях, — человек огромный, живший, переживавший, вдохнувший целую человеческую жизнь в музыку, — вот что значит исполнение мастера. Какими плоскими рядом с этой игрой показались привычные уху школьные исполнения баховских прелюдий и фуг!

Припомним теперь следующие строки в некрологе Пельцля о щедрости Мысливечка: «Он был исключительно щедр (grossmüig) по отношению к тем, кто умел передать мысли его композиций именно так, как это было нужно».

Сколько бы ни обозначал автор условными знаками усиление и ослабление звука, быстроту и замедление, нарастание и падение, но механически, только этими знаками, как сделала бы электронная машина по заданной ей программе, передать внутреннюю жизнь композиции, то, что рвалось из сердца и мысли творца и что хотел он поведать сердцу и мысли слушателей, — нельзя, как нельзя даже самым тщательным словесным описанием каждой черточки лица заставить другого увидеть это незнакомое ему человеческое лицо. Для передачи внутренней жизни произведения нужна интуиция другого творца, воспитанного на музыке, привыкшего творчески ее передавать. Вот почему всегда щедрый, широко помогающий своему брату музыканту всем, что у него есть, великодушный Мысливечек был сверхщедр (überaus) по отношению к тем из них, кто умел правильно понять его творческий замысел и раскрыть его перед слушателями именно так, как надобно.

Когда сейчас историки музыки или ученые теоретики, привыкшие листать сотни нотных страниц, смотрят и на простые как будто (XVIII век всегда кажется простым перед XIX и XX), несложные как будто партитуры симфоний Мысливечка, они воспринимают сквозь них прежде всего *стиль и формальные особенности эпохи* и, главное, границы, точней *«ограниченность»*, этой эпохи. От них подчас ускользает жизнь, пульсирующая в этих узких гранях. Глубина этой жизни всегда человеческая и

поэтому всегда требует глубокого человеческого истолкования. Когда на сцену выступает исполнитель-мастер, задача которого заглянуть и сквозь эпоху с ее формальностями, и сквозь стиль ее, и сквозь все школьные уроки истории музыки (хочется добавить — сверх «программы», которую можно задать машине) в *душу* творца, чувствовавшего и жившего, он дает нам услышать подлинную музыку и подлинного композитора.

Подумаем еще над тремя строками Пельцля. Конец их я перевела не совсем точно: у Пельцля написано не «как это было нужно», а еще сильнее: «так, как это должно было быть» (so, wie es sein sollte). Мысливечек особо был щедр и великодушен к тем, кто в совершенстве, чутьем угадывал его замысел и передавал его в своем исполнении именно так, как *должно* было передать, а не иначе.

Это значит, что «иначе» передать было возможно и было легче и проще. Изложенное на нотной бумаге могло быть при соблюдении всех знаков и обозначений исполнено и поверхностно, и неверно, и неточно.

Это значит, что хранимое в нотных знаках, в цифрах темпа, в условных указаниях текучее и волнующееся музыкальное построение было композитором так глубоко пережито и задумано, что каждый участник его обязан был не только строго и точно соблюсти его знаки и указания, но и понять внутреннюю жизнь и целостное построение задуманного автором.

Вот вам мнимопростая форма XVIII века и мнимолегкое ее исполнение!

Нельзя обойти явное свидетельство некролога. Оно говорит, что капельмейстер XVIII века Иозеф Мысливечек был не менее требователен и строг к своим музыкантам, нежели современные знаменитейшие оперные дирижеры. И музыка, для исполнения которой он требовал такой абсолютной точности понимания, не могла быть поверхностной, элементарной, целиком растворимой в условном стиле и форме своей эпохи: она, несомненно, вмещала в себе тот икс человеческого содержания, для которого и сейчас, чтобы передать его слушателю, нужны не равнодушные руки ремесленника оркестранта и пианиста или равнодушное горло певца, а интуиция и талант мастера.

К каким же музыкантам-исполнителям обращался капельмейстер Мысливечек? Нельзя представить себе, что за хорошее и точное исполнение оперы именно так, как она задумана, он щедро награждал певцов. Почему? Да потому, что в ту эпоху капельмейстер (он же композитор) был не в таком финансовом положении, чтоб «от избытка своего» давать певцу — главному действующему лицу оперы, получавшему гораздо

больше, чем он сам. Примадонны и первые певцы, от которых зависел успех оперы у публики, буквально купались в золоте, и ставки их, подкрепленные всякими драгоценными подарками, были чудовищно велики. Певцы Фаринелли, Рааф, Маркези, особенно «сопранисты», певцы-кастраты, владели огромными состояниями. Это было так широко известно, что Бальзак написал целую повесть о старом певце-кастрате, оставившем своим родичам миллионное наследство.

А вот две справки о певицах. Про Лукрецию Агуйяри рассказывает итальянский словарь, что после своих триумфов в Милане она приехала в Лондон и там «пела еще и в концертах, где за исполнение только двух номеров была оплачиваема суммой, которая огромна и для наших дней, а тем более для того времени, — по двадцать пять тысяч франков за вечер». Про Катерину Габриэлли читаем во французском словаре, что, приглашенная петь в Петербург, она запросила в месяц пять тысяч рублей. Екатерина Вторая, услыша такую цифру, воскликнула: «Пять тысяч рублей! но я не даю такой суммы даже моим фельдмаршалам!» Габриэлли ответила на это самой императрице: «Что ж, вашему величеству остается заставить петь ваших фельдмаршалов!» Словарь коротко заканчивает: «5000 рублей ей были отпущены». Добавлю, что разница в оплате отражалась и на разнице «социального положения», если можно так выразиться. В забавнейшей книге Бенедетто Марчелло «Модный театр», написанной, правда, лет на сорок раньше выхода Мысливечка на оперную сцену, дается сатирическое изображение этой разницы: «Когда композитор идет по улице рядом с певцом, в особенности с кастратом, он должен держаться слева, на шаг назад, со шляпой в руке, имея в виду, что самый посредственный из певцов — в операх по крайней мере — генерал, предводитель и тому подобное».

У современников Мысливечка, писавших о музыке, таких, например, как Лаборд, имеются характеристики лучших певиц и певцов его времени, и это совсем не совпадает с более поздним представлением об их безграмотности и невежестве. Вот несколько портретов тех, с кем общался Мысливечек и кто пел в его операх: *«Елизавета Тёйбер,* дочь профессора скрипки при венском дворе, ученица Гассе, училась музыке в доме принца Эстергази, обители изящных искусств и великолепия. Ее искусство и вкус обеспечили ей одно из самых почетных мест среди музыкантов наших дней». *«Анна де Амичис,* преуспев в комическом пении, перешла в область серьезного, где она вызвала восхищение своей интеллигентностью, своим выразительным пением и своей игрой, которую она долго изучала

во Франции». *«Антонина Бернаскони,* племянница композитора Бернаскони, испробовав себя в ролях комических, перешла к серьезному и дебютировала в «Альцесте», пьесе, созданной для нее в Вене. Она вызвала восхищение на больших сценах итальянских театров и сейчас поет в Лондоне». И дальше такие же портреты *Марии Бальдуччи,* флорентийской певицы *Киаваччи* и других, чьи имена мы встретим в либретто к операм Мысливечка, — все они много учились, много ездили, выходили из среды музыкальной и культурной и очень много зарабатывали. Это они решали успех оперы у зрителя, но денежная награда им со стороны капельмейстера была бы так же немыслима, как вознаграждение Шаляпину, Собинову, Неждановой со стороны дирижера.

Речь шла поэтому не о щедром вознаграждении Мысливечком певцов и певиц, что звучало бы исторически не только неверно, а и комично. Речь шла о вознаграждении оркестрантов, и только о них и могла идти речь. Настолько важным считал Мысливечек точное исполнение своего симфонического замысла, такую огромную роль играло это в его профессиональной жизни, что чешский музыкант готов был из собственного, всегда дырявого, кошелька щедро наградить оркестрантов, *понимавших его мысли.*

Было ли это в духе и обычае эпохи? О роли оркестра сохранились самые разноречивые сведения. Крупные певцы и певицы частенько кричали на него, требовали в речитативах произвольного ускорения или замедления темпов, а то и попросту игнорировали оркестровое сопровождение, заставляя этим оркестрантов волей-неволей следовать за ними. Но в то же время оркестр мог, иногда весьма энергично, высказать собственное мнение, причем не только словом, но и делом. В письме от 30 июля 1768 года раздраженный Леопольд Моцарт жалуется, что «певцы и оркестр восстали против нас. Певцы заявили, что арии неисполнимы… *музыканты отказались играть под управлением мальчика»* (Вольфганга, которому было тогда двенадцать лет. Курсив мой. — *М. Ш.*).

Сыгранные хорошие оркестры славились и в XVIII веке, как сейчас. В своей статье в «Музыкальном словаре» Руссо утверждал, что первый оркестр в Европе по количеству и умению музыкантов — это неаполитанский; но «лучше всего распределен и наиболее совершенный ансамбль образует оркестр короля польского в Дрездене, управляемый знаменитым Гассе». В этом же музыкальном словаре дана и схема размещения оркестра в дрезденской опере, совсем непохожая на современное, и читателю следовало бы представить ее себе. В самом центре квадрата, если смотреть из залы на сцену, — большой клавесин, и дирижер

сидит у клавесина (капельмейстер одновременно и клавесинист); слева от него еще один клавесин, за которым сидит аккомпаниатор; возле клавесина капельмейстера — альты, виолончель, контрабас; возле клавесина аккомпаниатора — флейты, валторны, виолончель, контрабас. А по обе стороны от них сидящие в ряд, линейкой слева, лицом к сцене, первые скрипки, виолончель, контрабас и фаготы; справа, спиной к сцене, — вторые скрипки и гобои. Две первые скрипки выставлены несколько вперед, справа и слева от первого ряда. Наконец, на особых трибунах над оркестром, тоже справа и слева, — трубы и литавры. Это сложное и разбросанное размещение, где дирижер помещается не перед оркестром, как у нас, а в его центре, принято было в Дрезденской опере, где дирижировал Гассе, а пела знаменитая Фаустина. В итальянских оперных оркестрах были существенные расхождения с дрезденским, а в неаполитанском Сан-Карло оркестр помещался более компактно у подножия самой сцены.

О численности оркестра капеллы и даже о том, сколько кто получал, сохранились данные первой половины XVIII века (1730) в документах Иоганна Себастьяна Баха, приведенных в книге П. Миса «Преподавание музыки в высших школах». Цифры эти, разумеется, скромнее более поздних: первых скрипок было от двух до трех (а уже в Дрездене в 1750 году их было восемь!); вторых скрипок тоже от двух до трех (в Дрездене — шесть), две виолы, две виолончели, два или три гобоя, один или два фагота, три трубы, две валторны, которых совсем нет в перечне Баха, и т. д. Сравнивая эти перечни тридцатого и пятидесятого годов XVIII века, видишь, как растет и развивается оркестр, расширяются одни и отмирают другие виды музыкальных инструментов. Что касается оплаты оркестра, то наряду с солидными тысячами талеров в год капельмейстеру и примадонне (по три тысячи тот и другая) даже знаменитые оркестры оплачивались ничтожно мало. Виолончелист, например, получал в том же дрезденском оркестре двести восемьдесят талеров — не намного больше театрального гардеробщика, получавшего сто двадцать пять талеров. Разница в оплате певцов и оркестрантов в XVIII веке была настолько велика, особенно в Италии, что бедняги оркестранты постоянно нуждались, и «щедрое награждение» из личного кармана капельмейстера было им великим подспорьем.

Делал ли это кто-нибудь помимо Мысливечка? Папаша Моцарт и не помышлял награждать оркестрантов; не любили и, по-видимому, не делали этого и местные итальянские капельмейстеры. В биографиях и словарях я нашла до сих пор

только один такой же яркий пример, и это был Глюк. Здесь мы подходим к интереснейшей проблеме, до сих пор никем не только не поставленной, но даже и бегло не затронутой: к проблеме возможных взаимоотношений Мысливечка и Глюка.

3

Еще до выхода первых опер Мысливечка на сцену началась в Вене великая реформаторская работа Глюка. С 1752 года умный и образованный граф Дураццо, полный новых идей, стал директором Венского королевского театра; и с этого же года Глюк вместе с поэтом Кальцабиджи, художником Квальо, балетмейстером Анджолини[29] составили кружок оперных «реформаторов». Они готовят к постановке знаменитую глюковскую «Альцесту», изгоняют из партитуры «арии да капо», то есть возвращения к первому куплету, а из арий — все их ритурнели, колоратурные украшения и каденции. Не только «увертюра», но и само симфоническое сопровождение оперы становятся у Глюка активнейшим выражением ее содержания. Вена — это так близко, это для Праги, как старый Петербург для Москвы, та же австрийская корона, вознесенная и над древней чешской столицей. Оттуда все время наезжают, туда все время едут профессиональные музыканты, друзья и товарищи Мысливечка. И можно ли допустить, чтоб слух об этих глюковских новшествах не дошел до Праги, а сами новшества не обсуждались, не заинтересовывали, не захватывали молодежь, всегда падкую на все передовое, вырастающее в борьбе с устоявшимся?

Написав выше «двадцать два года прошло, а симфонии-увертюры продолжали оставаться такими же», я согрешила против времени, всегда текущего вперед. Увертюры, правда, оставались теми же, но именно в эти двадцать два года шла страстная борьба, начатая Глюком против установившегося типа увертюр, не связанных с самой оперой, и за увертюру нового типа, предваряющую оперное действие. Если б я захотела внести в мою книгу хотя бы часть цитат, посвященных реформаторской борьбе за новую оперу и увертюру и писанных в самый ее разгар, я уморила бы ими читателя.

Молодость — это всегда интерес к новизне. Мысливечек был очень молод и тогда, когда он еще не уехал в Италию, и первое время жизни в Италии. Широко общаясь с музыкантами, особенно с земляками, он был в курсе всего, что происходило в музыке. Судя по его общей интеллигентности, он, вероятно, и читал

много, особенно то, что относилось к интересовавшим его предметам. Мы знаем, что был он не только широко и разносторонне деятелен в музыке как композитор, дирижер, скрипач, органист, консультант у неаполитанской джунты, но и педагог. В последние годы жизни, в Риме, был у него ученик-англичанин. Можно предположить, что и раньше, если только позволяла оседлость в том или ином городе, он не отказывался от занятий с учениками. А педагог не может не следить за современной ему литературой, не знать главных действующих лиц на общественной сцене в самой дорогой и самой близкой ему области — в музыке. И Мысливечек не мог не знать и о Глюке и самого Глюка. В творческой его биографии, можно сказать, на самой заре ее, есть интересная «точка совпадения» с Глюком, но об этом речь пойдет после.

Как я уже писала, Кристофор Виллибальд Глюк щедро награждал оркестрантов за талантливое исполнение его музыки, и в этом, быть может, он послужил образцом и для Мысливечка. Сохранилось собственное письмо Глюка к венскому оркестру:

> «Господа! Мне пишут, что вы исполняете с поразительным совершенством оперу «Альцесту» и прикладываете к этому замечательное рвение. Я не могу выразить вам то удовольствие, какое доставляет мне сие свидетельство дружбы вашей ко мне в данном случае. Прошу вас быть уверенными, что со своей стороны я не упущу ни одного случая, чтобы доказать вам мою признательность».

Слышать и видеть, как дирижирует сам Глюк, Мысливечек мог еще юношей в Праге.

Глюк был необычайным, страстным дирижером типа покойного Артура Никита. Его широкое добродушное лицо совершенно преображалось, он кричал, топал, заставлял на репетиции повторять отдельные места по двадцать и тридцать раз. Никакое пианиссимо не казалось ему достаточно тихим, никакое фортиссимо достаточно громким, он строил по ходу своей музыки самые уморительные гримасы, лицо его и все тело выражали каждый аффект, который нужно было передать в музыке, и он буквально «тиранил», по слову очевидца, своих оркестрантов. «Но зато они должны были быть *и вдвойне оплачиваемы, когда он сам дирижировал ими».*

Так рассказывает о нем очевидец и современник в журнале, посвященном музыке и выходившем в XVIII веке, и этим рассказом выдает интерес и внимание своего времени к искусству дирижирования и оригинальным особенностям дирижера.

Мысливечек не был дирижером такого чисто немецкого типа, и он не был по-медвежьи широким и неуклюжим, как Глюк. Его легкая, полная грации походка и присущие ему огонь и воодушевление (характеристика, данная Моцартом!) выражались, конечно, не в тирании оркестра, каким бы требовательным он ни был к нему. Это был, вероятно, один из обаятельнейших капельмейстеров XVIII века (fascinating по Грову), которого оркестр чувствовал и нежно любил, как умеют любить только оркестранты своих захваченных музыкой больших дирижеров. Но общая черточка — щедрость за точное выражение авторского замысла — роднит его с Глюком. Черточка эта — лишь первая в цепи возможной связи двух больших творцов. Попробуем пройти с читателем по всей линии этой цепи, составленной из свидетельств современников.

Прежде всего был ли Глюк тем немецким националистом, связанным с германской культурой, каким пытаются его выставить современные музыковеды, забывая об исторической атмосфере тех лет; и не могло ли у него быть реальных основ для своеобразного «земляческого» взаимопонимания с Мысливечком?

Есть исторические курьезы, каким сейчас трудно найти объяснение. Таким был, например, курьез с двумя большими именами: Глюком и Бендой. Сейчас для нас Кристофор Глюк — это гениальный немецкий композитор, реформировавший оперу. А Георг (Иржи по-чешски) Бенда — это национальный чешский композитор, значение которого мне очень часто противопоставляли в Чехословакии значению Мысливечка именно как «подлинно чешского» творца. Но обратимся к тому времени, когда жили они все трое и были современниками, хотя Бенда был старше Мысливечка на четырнадцать, а Глюк на двадцать один год, и пережили его первый тоже на четырнадцать, а второй на шесть лет. Что же мы видим в то живое, реальное для них время?

Глюка, родившегося на границе Богемии, почти всюду его современники называли *чехом* (богемцем). Метастазио, отлично знакомый с каждым, кто создавал музыку на его тексты, а тем более с Глюком, одновременно с ним находившимся в Вене, пишет в 1756 году, что Глюк, этот *«чешский* композитор», проявляет «безумную пылкость и чудачество». Мармонтель в своих эпиграммах много лет спустя называет Глюка «этим *чешским* жонглером». Ученик и поклонник Глюка, серьезный Антонио Сальери утверждал, что Глюк говорил на *чешском* языке. А сам Мысливечек в разгар борьбы между представителями старого итальянского направления оперы и нового, реформированного Глюком, смело берет сторону Глюка, уж наверное не только из музыкального вкуса, и пропагандирует в

Неаполе его оперу «Орфей и Эвридика». Между тем Иржи Бенда, который, казалось бы, должен быть ближе к нему, чем Глюк, всеми тогдашними теоретиками музыки, всеми словарями именуется композитором *немецким*. Больше того, все «семейство Бенда», начиная с Франца (Франтишка), создавшего в Пруссии школу скрипичной игры, называют словари *«немецким»*. Иржи Бенда, получивший музыкальное образование в Берлине и говоривший, как на родном, на немецком языке, был связан своей деятельностью больше всего именно с Пруссией и с немецкими музыкальными «зингшпилями».

Как же сам Глюк относился к своей национальности? Далеко не так ревниво, как его немецкие биографы. Один из них, Макс Аренд, защищая «немецкое самосознание» Глюка, попадает при этом в смешной просак. Он цитирует собственное письмо Глюка, выставляя его как главное доказательство такого «самосознания», но не приводит этого письма, трудно достижимого для исследователей, целиком; а между тем все письмо в целом не доказывает, а опровергает утверждение Аренда.

В двадцатых годах нашего века по предложению Асафьева мне пришлось прочесть курс «Границы поэзии и музыки» на руководимом Асафьевым музыкальном отделении «Института истории искусств», тогда еще петербургского. Курс этот был абсолютно нов, поработать пришлось для него изрядно, и вот тогда еще я напала на это письмо Глюка в февральском номере французского журнала «Mercure de France» за 1773 год. Так как оно касается интереснейшей проблемы взаимоотношения музыки и поэзии в лице двух творцов XVIII века — композитора Глюка и оригинального, но очень драчливого поэта-новатора Раньеро Кальцабиджи; и так как оно в корне опровергает мнимый немецкий национализм Глюка, это письмо будет интересно для читателя, как в свое время было оно интересно для моего курса. Я приведу его здесь целиком. Но сперва — трактовка Максом Арендом «одного места» из этого письма, на которое он ссылается.

Аренд пишет: одно место «сегодня сделалось очень важным ввиду вздорных (törichten) чешско-французских поползновений объявить Глюка величайшим чешским композитором»[30]. Что же это за место? Оказывается, пишет Аренд, говоря о трех языках, немецком, французском и итальянском, Глюк добавляет, что он родился в Германии, «а значит (торжественно восклицает от себя Аренд), родным языком был для него немецкий», поскольку французский и итальянский он лишь «старательно изучал». Не может быть и речи поэтому, «что Глюк говорил по-чешски и что родным его языком был богемский; и замечание Сальери,

вводящее в заблуждение, что родным языком Глюка был богемский, может лишь относиться к диалекту». Здесь напутано без конца. При перечислении трех языков Аренд от себя вставил «немецкий» — у Глюка было названо не три, а два языка, только «французский и итальянский». Но это еще с полбеды! Немецкий он, разумеется, подразумевал, и Аренд вставил его (хотя ничего нельзя вставлять от себя в цитату!), основываясь на этом «подразумевании».

Но дальше Аренд позволяет себе (в 1921 году!) сравнивать древний и культурный чешский язык не более не менее как с «диалектом» и авторитетное высказывание Сальери называть замечанием, то есть чем-то сделанным вскользь. Выводы Аренда рассчитаны как будто на то, что читатель сам не проверит письма. Пусть же читатель мой сделает эту проверку.

В начале своего письма Глюк благодарит журнал «Mercure de France» за помещенную о нем статью, но пишет, что поставил бы себе в большую вину, если б согласился приписать себе одному создание нового жанра оперы, успех которого оправдал предпринятое дело (tentative):

> «Это господину де Кальцабиджи принадлежит главная честь, и если моя музыка наделала некоторого шума, я должен признать, что этим обязан ему, ибо это он довел меня до полного использования ресурсов моего искусства. Этот автор, полный гения и таланта, избрал путь в поэмах об Орфее, Альцесте и Парисе, мало знакомый итальянцам. Его работы переполнены счастливыми ситуациями, чертами ужасными и патетическими, которые доставляют композитору средство выражать страсти и создавать музыку энергичную и трогательную. Какой бы ни был у композитора талант, он никогда не создаст ничего, кроме средней (mediocre) музыки, если поэт не возбудит в нем энтузиазма, без которого продукции всякого искусства остаются слабыми и немощными; подражание природе — вот признанная цель, которую все они должны себе ставить. Именно этого я стараюсь достичь, всегда — просто и естественно, в той мере, в какой это в моих силах; моя музыка не стремится ни к чему другому, кроме как придать как можно больше выражения и усилить декламацию поэзии. В этом причина, почему я не употребляю больше *трелей, пассажей и каденций,* употребляемых итальянцами. Их язык, который поддается этим украшениям с легкостью, на мой взгляд,

не представляет для меня поэтому никаких преимуществ; в нем есть, разумеется, много других преимуществ, но, *родившись в Германии, позанявшись языком итальянским, так же как французским,* я не считаю себя вправе разбираться в деликатных нюансах, которые могут дать преимущество одному из них, и я считаю, что каждый иностранец должен воздержаться от суждения о них: но я считаю позволительным для себя сказать, что наилучше подойдет мне всегда *тот язык, чей поэт даст мне как можно больше различных возможностей выразить страсти:* это преимущество, которое я нашел в словах оперы «Ифигения», поэзия которой мне показалась обладающей всей энергией, способной вдохновить меня на хорошую музыку».

Дальше он пишет, что будет рад, если французская Академия музыки поставит его «Ифигению» на сцене, и что он с удовольствием писал бы ее в Париже с помощью «знаменитого женевца Руссо», которого собирался «проконсультировать»:

> «Быть может, мы могли бы вместе, ища мелодию, благородную, искреннюю и естественную, с точной декламацией, отвечающей просодии *каждого языка* и характеру *каждого народа,* — найти (fixer) средство, *которое я ставлю перед собой, чтоб создать музыку для всех наций и уничтожить* (faire disparaitre) *смешное различие музык национальных».*

Вот в какое неловкое положение поставил себя Макс Аренд, ухватившись за строки в письме Глюка, которые привели его, как человека, севшего не в тот поезд, совсем не туда, куда он намеревался! Глюк, во-первых, как уже сказано, вовсе не упоминает о немецком языке; во-вторых, видит в Руссо мудреца-философа, способного помочь ему сделать язык музыки как раз *всенародным*, вывести его из узкого национального ограничения. И ни намека на утверждение себя «немцем» в музыке, — наоборот, Глюк утверждает свою *интернациональную* поэзию музыканта именно потому, что, как иностранец, не входит в тонкости чужих языков, а предпочитает среди них лишь тот, на котором поэт лучше всего выражает сильные чувства. В данном случае, поскольку Кальцабиджи писал по-итальянски и по-французски (перевел Метастазио на французский язык), Глюк, очевидно, предпочел французский. Можно ли на основании всего этого отрицать знание им и чешского языка? Сальери был ревностным учеником и другом Глюка, он писал под его

руководством свою оперу «Данаида», общался с ним в Вене чуть ли не ежедневно — зачем и для чего стал бы он выдумывать? И почему знание чешского языка наравне с родным немецким умаляет образ Глюка, жившего к тому же в пограничной с Богемией полосе?

Читатель, надеюсь, не рассердится на меня за то, что я привела это во всех отношениях интереснейшее письмо. Оно очень характерно для духа эпохи, для истории сложных взаимоотношений Кальцабиджи и Глюка, поэта и музыканта. Оно показывает, какое огромное значение в ломке старой музыкальной формы имело для Глюка *новое слово* в поэзии, новое отношение поэта к драматургической форме. Да не только «значение», — тут воистину «в начале бе слово», революция в музыке действительно начинается со слова. Не только один Глюк признавал в ней решающую роль поэзии, когда, после двадцати пяти лет работы в традиционных формах итальянской оперы, под влиянием Кальцабиджи стал искать новую форму и сочинил своего «Орфея». И многие другие признавали за поэтом Кальцабиджи главную роль новатора в опере. Сам поэт рассказывает, что он долго и много объяснял Глюку, какая музыка требуется для его текста, изобрел для него целую систему обозначений (то есть, не будучи музыкантом, давал Глюку точные указания, по мере требований поэтической речи, где повышать и понижать, где замедлять и ускорять, где заглушать и усиливать звук). Он пишет, например, спустя одиннадцать лет после появления в «Mercure de France» письма Глюка, в том же журнале, в мае 1784 года, о своей совместной работе с Глюком:

> «Я прочел ему моего «Орфея» и многие места декламировал много раз повторно, звуками голоса, то отягченными, то ослабленными и слабыми, которые мне хотелось, чтоб он употребил в своей композиции. Я просил его изгнать пассажи, ритурнели, каденции и все то, что было внесено в нашу музыку *готического*, варварского, экстравагантного… Я искал обозначений, чтобы отметить ими хотя бы самые главные черты. Я придумал некоторые и поместил их между строками стихов на протяжении всего Орфея… Господин Глюк проникся моими идеями».

Это ли не поразительное содружество поэтического и музыкального Мелоса, не картина творческого перехода Логоса в Мелос?

Что же касается знания Глюком чешского языка, то для меня оно несомненно — так многочисленны и красноречивы

исторические свидетельства об этом. И такое знание могло (и должно было) тоже стать мостиком, облегчившим личные взаимоотношения между Глюком и Мысливечком, и придало этим взаимоотношениям естественный оттенок землячества. Но и одинаковое отношение к оркестру, и возможность объясниться на родном для Мысливечка чешском языке, и даже несомненное знание Глюком чешских обычаев и особенностей, поскольку он жил в пограничной с Чехией полосе, и свобода его от пруссачества, потому что он был далек от Пруссии и чужд ее духу, — все это лишь «косвенные доказательства» их возможной творческой близости. Они ровно ничего бы не стоили, если б у нас не было других свидетельств — и прежде всего собственных великолепных ораторий Мысливечка с их более глубокой тематической связью увертюры и действия, с их страстной выразительностью и характеристикой действующих лиц.

Известны шесть ораторий Мысливечка: *«Семейство Тобии»* и *«Иосиф узнанный»* (1769); *«Адам и Ева»* и *«Освобожденная Бетулия»,* или *«Освобожденный Израиль»* (1771); *«Авраам и Исаак»* и *«Страсти господни»* (1776–1777). И об этих, особенно двух последних, ораториях Арнольд Шеринг в своей классической работе об истории ораторий говорит языком самого высокого признания и похвалы. Серьезная церковная музыка с детства была близка Мысливечку, она была, может быть, ближе ему по своему древнейшему трагедийному содержанию, нежели очень однообразные сюжетные положения оперных либретто. Тут была перед ним древняя классическая основа — библейский эпос. Но и в жанре ораторий еще было много театрального и условного, с чем боролись передовые музыканты и, несомненно, боролся сам Мысливечек, — быть может, не без идейного общения на этой почве и с молодым Березовским в Болонье. И тут влияние Глюка тоже сыграло свою роль. Вот как пишет об этом Шеринг: «Серьезность Глюка, а частично и *прямая оглядка на его произведения,* проступает наружу у другой группы композиторов: у его личного ученика Сальери, затем у Паэзиелло, Паэра, *Мысливечка,* Фл. Гассмана, Симона Маура и некоторых других. Почти все они блестяще проявили себя в «Страстях» Метастазио и повлияли тем самым на духовное течение, о котором будет говорено ниже».

Тут уже сказано о прямой *оглядке Мысливечка на Глюка* и об *участии его в передовом духовном течении своего времени.* Что же еще говорится у Шеринга о Мысливечке?

> «Рядом с Паэзиелло должен быть уверенно (getrost) поставлен Джузеппе Мысливечек со своей ораторией

«Страсти господни». Ее лучшие козыри выступают тоже в первых сценах, и она имеет также *серьезную, выражающую отчаяние Петра симфонию* (увертюру. — *М. Ш.*). Отдельные эффекты инструментовки напоминают Гассе, некоторые мелодические обороты сентиментального характера — Нёймана, которых, однако, Мысливечек превосходит мужественностью (Männlichkeit) и строгой *ритмикой*, да и *вообще его богемская (чешская) кровь* (он коротко именовался в Италии «Богемцем») *диктовала его перу некоторые своеобразные, не итальянские черты. Кто мог создать такой хор, как «Di quel sange o mortale», был достоин дружбы такого, как Моцарт.* Крупнейшей удачи (Erfolg) достиг Мысливечек в «Исааке», исполненном во время поста 1777 года в Мюнхене и встреченном с поражающим успехом (erstaunlichem Beifall)».

Рассказывая о «Страстях» И.-Фр. Рейхардта на тот же текст Метастазио и называя его музыку «достойной, сознательно выполненной, имевшей большой успех в Лондоне», он добавляет: «ничего нового, впрочем, не давшей после Паэзиелло или Мысливечка».

Вот как серьезнейший исследователь ораторий Арнольд Шеринг расценивает работу Мысливечка в церковной музыке; по сути дела, он считает его *прямым участником в новом течении, начатом Кристофором Глюком.*

И наконец, последнее звено в той самой цепочке, которую мы последовательно, как четки, перебираем от одного свидетельства прошлого к другому. Речь пойдет здесь уже об опере.

4

Время, о котором я пишу, было кульминационной точкой жесточайшей борьбы, раздиравшей любителей музыки Франции, Италии, отчасти и остальной Европы на два непримиримых лагеря. На одной стороне в этой борьбе стояли поклонники неаполитанского оперного композитора Николо Пиччини, на другой — чужак, родом почти что из Богемии, немец, которого часто называли «чехом» и которому, как и Мысливечку, в минуту их триумфов, итальянцы щедро прибавляли эпитет «божественный»[31]. Если за старую школу выступали такие умы, как Мармонтель и Гримм, то за Глюка боролись Руссо и другие передовые мыслители. Десятки тысяч людей участвовали в этой

борьбе — от последних трубачей в оркестре до их сиятельств и величеств, с королевой Марией-Антуанеттой во главе.

Место действия моего рассказа — Неаполь, главная твердыня старой итальянской оперы. Неаполитанцы цепко держались за нее со всеми ее канонизованными атрибутами — красивыми ариями для певцов, украшенными соловьиными ритурнелями и каденциями, чтоб показать человеческий голос во всем его великолепии; повторениями da capo; речитативами, где им положено быть; балетами-интермедиями в середине оперы — словом, со всем тем, что уже было отчеканено временем и привычкой. И если любили неаполитанцы у себя что-то новое, то, может быть, вот этот новый для них оттенок славянской задушевности молодого чешского маэстро Мысливечка, оттенок, освежающий старую форму, но оставляющий ее как будто неприкосновенной.

Но время течет вперед, и даже неаполитанское общество начинает чувствовать его напор. Дошло до того, что на сезон 1773 года «кавалеры-депутаты королевских увеселений выразили пожелание занять придворное общество каким-нибудь новым видом развлечения»[32]. Как быть джунте — муниципальному управлению Неаполя? Может быть, именно потому, что в музыке его был налицо этот оттенок нового, не итальянского, и потому, что сам он был в эту минуту в Неаполе, джунта обратилась за помощью к Мысливечку. Он был в это время уже признанный «кумир» неаполитанской публики. После грандиозного успеха «Беллерофонте» и «Фарначе» в неаполитанском театре Сан-Карло в 1767 году, открывшего ему двери всех театров Италии; после такого же успеха в Сан-Карло его оперы «Ромоло и Эрсилия» в 1773 году джунта смотрела на него как на единственного, кто смог бы вывести ее из затруднения. Летом 1774 года он был в Неаполе, готовя свою оперу «Артаксеркс». Представляю себе, как депутаты джунты пришли к нему в гостиницу.

— Маэстро, к четвертому ноября нужно дать двору что-нибудь новое, в духе современных веяний… Не знаем никого, кто бы мог, кроме вас… дайте нам пролог, оперу, дивертисмент, нечто оригинальное…

Но Мысливечек был очень занят, и не только занят. Лето 1774 года показывает его серьезнейшим работником, не способным к тому, что мы сейчас называем «халтурой». Он, вероятно, ответил джунте, что 13 августа идет его «Артаксеркс», а для 1775 года он должен готовить Неаполю «Демофонта». Времени на новую оперу с середины августа до начала ноября очень мало, его не хватит. И нельзя давать без конца одного Мысливечка и Мысливечка… И тут богемец с огромным вкусом

выбрал и предложил джунте — хозяевам цитадели пиччинистов — поставить для королевского двора «Орфея» Глюка. Должно быть, джунта выразила колебание, согласилась не сразу, усомнилась… но она доверяла своему маэстро, и договор был заключен. Было ли это в уступку джунте или от понимания вкусов неаполитанской публики, но партитура «Орфея» была дополнена несколькими ариями, внесенными в нее Иоганном Кр. Бахом, а сам Мысливечек сделал необходимое переложение голосов.

И тут на сцене появляется мой аббат Фердинанд Галиани. Обиженный своим вынужденным отъездом из Парижа, избалованный парижскими салонами, знаток и поклонник неаполитанской музыки Пиччини и сам — личный друг Пиччини, старый холостяк, аббат жил в Неаполе, окруженный дюжиной своих любимиц, выхоленных ангорских кошек, и благодаря своим большим связям и своим прославленным коллекциям представлял собой довольно внушительное «мнение общества». Он горой стоял за своего Пиччини — и вдруг в самой цитадели пиччинизма, в городе Неаполе, пошли толки о предстоящей постановке Глюка! И кто же предложил ее? Другой ненавистный «форестьере», еще один богемец, мутящий итальянский вкус, воспитанный на классике! Аббат вел почти непрерывную переписку и с мадам д'Эпинэ, и с Мармонтелем, и с Гриммом, был страстным меломаном, собирал оперные партитуры, музицировал у себя и обо всех музыкальных событиях Неаполя подробно сообщал своим корреспондентам. Вот только о грандиозных триумфах Мысливечка, о любви к чешскому маэстро неаполитанской публики он никогда никому ничего не сообщал, хотя не слышать и не знать о них он не мог. Совершенно естественно допустить, что молчание его сознательно и что вызвано это молчание нелюбовью. При всей своей галантности и при всем внимании к местным музыкантам Галиани не только недружелюбно относился к Мысливечку (вероятно, за его славянизмы в итальянской опере), но и дал прорваться этому недружелюбию в очень непривлекательной форме.

Так мало житейского, бытового — почти ни следа, ни крупинки — досталось нам от прошлого об Иозефе Мысливечке! Над такими слабыми следами приходится напрягать свое воображение, думая о нем, представляя его себе. А тут вдруг благодаря неутомимости профессора Прота Джурлео, с невероятным терпением и тщанием изучившего неаполитанские архивы, целый рассказ о нем, и какой рассказ! Сугубо житейский, подводящий к нам за руку из небытия живого Мысливечка в целой гамме состояний, растерянного, обозленного, полного юмора, улыбающегося сдержанно и с чешским «резервом»

триумфа, спрятанного под улыбкой, а вместе с этими «состояниями» — сколько конкретных, ярких, сочных и житейских фактов!

Летом 1773 года, обязанный по договору с джунтой написать к 13 августа оперу «Ромоло и Эрсилия», усталый Мысливечек мчался из Милана в Неаполь. Он был действительно очень утомлен. Вернувшись из второй своей поездки на родину, он поставил в Милане оперу «Иль гран Тамерлано», и весь карнавал ею дирижировал; весной создал и поставил в Павии своего первого «Деметрио» (у него есть и второй вариант «Деметрио» с совершенно новой увертюрой, сделанный в 1779 году) и в жаркую итальянскую пору, когда люди прячутся под крышу, трясся под обжигающим солнцем в раскаленный Неаполь. Он сильно поиздержался, наделал долгов в Милане, забыл запастись в Риме нужным паспортом, и в Капуе его, как беспаспортного, схватила полиция. Чуть ли не целую неделю просидел он в Капуе, не имея возможности двинуться, в то время как в Неаполе волновались и обсуждали его отсутствие. Конец июля! На носу 13-е! А Мысливечка нет и нет, и от «Ромоло и Эрсилии» не написано ни строчки.

Растревоженный импресарио решил было заказать эту оперу трем находившимся в Неаполе музыкантам — Николо Пиччини, Паэзиелло и Инсангулине, но опытный капельмейстер Кафаро, хорошо знавший своего чешского друга, отговорил его: «Не беспокойтесь, Мысливечек в одну неделю сделает то, что они станут делать месяцы!»

И Мысливечек явился в Неаполь в конце июля и действительно написал и поставил «Ромоло и Эрсилию» в срок. Он должен был, чтоб вырваться из рук капуанских таможенников, уже наверняка высыпать им остатки своего кошелька — так распространено было в те годы чудовищное «взимание» на границах мелких итальянских государств, о чем пишут в мемуарах почти все тогдашние путешественники. Остановился он в Неаполе там, где постоянно останавливался и позднее, — на улице Нардонес в трактире «Дель Алабардиере», или попросту: у королевского алебардиста Клавдио Арнольда. Должно быть, не раз приходилось ему обращаться к ростовщикам, выручавшим его в минуты безденежья. Пришлось опять обратиться к хозяину трактира Клавдио Арнольду, чтобы тот подыскал заимодавца. Алебардист привел купца Джузеппе Берти, который вместо денег навязал ему, за расписку на четыреста шестьдесят дукатов, часы, которым тут же нашел покупателя, давшего за них триста дукатов. По этой хитрой комбинации ростовщик должен был получить неимоверно высокую сумму процентов, на сто

шестьдесят дукатов превышавшую триста дукатов, данных в долг Мысливечку. Прошло больше года, и Мысливечек, не хотевший и не могший заплатить такой чудовищный процент, вернул купцу лишь стоимость часов, требуя назначить более «божеский» процент.

Тогда Джузеппе Берти подал в суд. А императорским «комиссаром коммерции» был не кто иной, как мой аббат Фердинанд Галиани. Был он почти номинальным на этом посту, больше похожем на синекуру. Вряд ли Галиани, занятый своими коллекциями, музыкой и литературой, отдавал много времени официальным обязанностям. А тут он вдруг преисполнился невероятной энергии. Он загорелся удивительным служебным пылом — в сети его, императорского советника коммерции, заплывала большая рыба — ненавистный форестьере, капельмейстер-иностранец, задумавший поставить оперу этого разрушителя музыки, этого бесформенного музыкального «хаотика», этого Глюка, — и где — в самом Неаполе, в центре пиччинизма! Так не будет же этого! И аббат Галиани подписал бумагу, по которой за неуплату долга купцу Берти иностранного капельмейстера Мысливечка надлежало немедленно арестовать и посадить в тюрьму (carcere).

Но Мысливечек был предупрежден и принял свои меры. Ему надо было готовить «Орфея», он уже разучивал арии с певцами, а главное — на его стороне была правда. Он рассказал о чудовищной махинации Берте с часами, когда займ в триста дукатов должен был быть погашен четырьмястами шестьюдесятью дукатами, императорскому министру графу Вильцеку, отчасти — земляку своему из Богемии. И вот наступило 12 сентября 1774 года. Чешский композитор находился у себя в номере все той же гостиницы «Алабардиере» Арнольда. В комнате стоял клавесин. Он сидел возле него и, расстегнув воротник камзола и отвернув кружевные манжеты, переигрывал арии Глюка. В дверь постучали. В номер воинственно ворвался целый взвод сбирров (una squadra di sbirri) и предъявил ему ордер на арест, подписанный аббатом Галиани.

Мысливечек встал, взял бумагу и очень внимательно прочитал ее с начала до конца. А потом, спокойно сунув руку в карман камзола, вынул другую бумагу и протянул ее начальнику сбирров. На этой другой бумаге стояла огромная круглая императорская печать. Эта другая бумага была составлена от имени австрийского императорского министра, и сколько же титулов перечислено было около его фамилии! «Граф ди Вильцек, барон ди Гультчин[33] и Гуттенланд, камергер, действительный советник при Высшем департаменте юстиции, экстраординарный

посол и полномочный министр его императорского величества» и т. д. и т. д. И всеми этими подписями и титулами *гарантировалась неприкосновенность* Мысливечка. На бумаге стояла дата: «30 августа 1774».

Улыбнулся ли Мысливечек, покуда, как в комедии Гольдони, начальник сбирров, сильно струсив, читал эту бумагу, а сами сбирры, ворвавшиеся в номер со зловещими лицами, начали неуверенно переступать с ноги на ногу, потея под своими касками? Дорого бы дал исследователь, чтоб подсмотреть искорку в этих глазах музыканта, полных чешского юмора. Документ говорит лишь о совершенном спокойствии Мысливечка, из подсудимого превратившегося в судью. На ростовщические действия Берти он тотчас же подал жалобу, и страшная «галера» стала теперь угрожать не ему, а Берти. Купец взмолился о пощаде, и дело кончилось тем, что его помиловали и Мысливечек уплатил ему его «нормальные» проценты.

Весь этот драгоценный рассказ, сохранивший живую улыбку Мысливечка, спрятанную под внешним чешским спокойствием, ведется профессором Прота Джурлео в духе старинной итальянской новеллы. И он добавляет в конце: «Так закончился конфликт Мысливечек — Берти, в котором Галиани показал себя отнюдь не в благоприятном свете (non feceuna bell a figura), вознамерившись отправить на галеру порядочного человека (un galantuomo), попавшего в когти мошенника ростовщика».

Не очень-то легко, оказывается, было поставить Мысливечку «Орфея» Глюка в Неаполе. Но он поставил его, как было назначено, 4 ноября 1774 года в Сан-Карло и повторил еще шесть раз в придворном императорском оперном театре. Галиани сделал, правда, «хорошую мину при плохой игре», написав мадам д'Эпинэ, что Глюк не имел успеха и шедший в один день с ним Пиччини затмил «Орфея», но это была довольно кривая и кислая «мина». После «Орфея», пишет Давид ди Киерра, Мысливечек пребывал у неаполитанцев в «высочайшей чести». И надо сказать, это не прекратилось и после его смерти.

Такова цепочка немногочисленных свидетельств о взаимоотношениях Мысливечка и Глюка. Их мало, но они красноречивы. И пренебрегать ими, отрицая всякую связь двух этих больших музыкантов, как пытаются сделать некоторые музыковеды, мне кажется, немного похоже на смешной спор ученых о снеге, белый он или черный, холодный или горячий, как писал в своем «Лабиринте» Ян Амос Коменский.

Я не привела тут вдобавок самого крупного звена, связующего Мысливечка с Глюком, падающего на время создания его первой оперы, но об этом в следующей главе.

В каждой борьбе нового с традиционным в искусстве есть своя слабая сторона, это когда новизна переходит в «моду», коченеет, становится предметом спекуляции и орудием бессмысленной ломки живых и жизненных форм. Была такая «мода» и на Глюка.

Иозеф Мысливечек, практически мыслящий музыкальный деятель, умел видеть будущее, даже если сам он не мог бы возглавить историческое движение к нему. Но он видел и жизненные формы итальянской классической оперы. Он находился почти постоянно в те годы в самом центре борьбы, в Неаполе, том Неаполе, где родилась итальянская оперная форма. Какова же была его собственная позиция во всем, что происходило вокруг него? Шеринг, говоря о «новом идейном течении» в музыке, назвал это течение переходом от Баха и Генделя к Моцарту, вызванным тем фактом, что появилось новое отношение к миру, природе, религии и обществу у нового поколения музыкантов. Музыка (Шеринг имел в виду ораторию) «отказывается от контрапункта», «целиком опирается на мелодическую гомофонию», и «Бах снимается Моцартом».

Но прелесть этого периода, и, в частности, прелесть Мысливечка, прямого его участника, именно в том, что Бах еще светит в небе, как луна при солнце, в редкие утра природы, когда еще не ушла и не потухла луна в ее ясном опаловом контуре, а солнце уже поднялось на небо, но не успело ни прогнать прохладу ночи, ни стереть этот ясный опаловый шар. И еще нет полного отказа от контрапункта — вдруг да мелькнет фуга даже в оперной увертюре, как это было в «Эцио» Мысливечка. Мне кажется, также переходные периоды имеют неувядаемую прелесть и ту невероятную жизненную силу, какая скрывается во всем, что *связует,* то есть еще держит прошлое, уже ступив в будущее, потому что именно в этих минутах *связи* прошлого с будущим и сказывается самым явным, самым материальным образом движение времени (и с ним человечества) вперед. Никакая законченная стабилизация формы, никакой отрыв ее от времени, будь то резкий отказ от прошлого и скачок вперед в так называемом «левом искусстве» или резкий отказ от будущего и остановка в пути в искусстве консервативном, не обладают той жизненной, утверждающей силой, какую мы видим в этом «переходном периоде».

И замечательно, что именно в эти переходные периоды, когда будущее еще связано пуповиной с прошлым, еще только вскармливается и рождается, а не н*а*чало свое отдельное бытие (и, значит, движение к смерти) — именно в эти периоды искусство наиболее радостно, наиболее оптимистично.

Все годы, когда я занималась Мысливечком, я ощущала эту удивительную, восходящую оптимистичность его музыки. Присутствие живой его тени, живого образа в моей работе никогда не было чем-то законченным, замкнутым, остановившимся. Словно сто восемьдесят пять лет назад, в итальянской записочке к Моцарту звучал его призыв к терпению, к упорному движению вперед. И в том, как эта милая тень, вызванная из глубины двух столетий, во все часы и минуты моего упорного, неустанного исследования, словно протянутой рукой, удерживала меня на грани отчаяния, когда работа, казалось мне, заходила в тупик, я всегда чувствовала нечто глубоко жизненное, нечто связующее прошлое с будущим и потому не дающее упасть духом, не дающее отступиться, — живительную, бессмертную силу «переходного периода» в искусстве.

Глава восьмая

So stand es denn im Buche des Schicksals
auf meinem Blatte geschrieben, dass ich 1786
dem achtundzwanzigsten September, Abends,
nach unserer Uhr um Fünf, Wenedig zum
erstenmal, aus Brenta in die Lagunen einfahrend,
erbhcken… sollte[34].

Goethe

Ночь тиха; в небесном поле
Светит Веспер золотой.
Старый дож плывет в гондоле
С догарессой молодой…

Пушкин

1

Из зеленых волн Адриатики, в трех с половиной километрах от материка, поднимаются, как спинки играющих дельфинов, сто восемнадцать островов и островков. И на этих ста восемнадцати островах и островках стоит единственный город в мире, весь словно выплеснутый сюда красками и зыбью моря. Сейчас к нему подъезжают сушей. В половине прошлого века сюда построили мост длиной в 3601 метр. Поезд, приходящий с севера, подходит к привокзальной площади почти всегда темной ночью, и, слезая, вы видите белые силуэты автобусов, огоньки такси, и вам кажется, что приехали вы в обыкновеннейшее место. Но иллюзия

тотчас исчезает. У самых ступеней площади змеится черная молчаливая вода; вы вступаете на пароходик, и вот уже стучит он по зыбкой водяной дороге Канале Гранде, и в лицо вам плывет особая сырость, словно вы рыбкой спущены в аквариум, — сырость дворцов, берегов, каналов, неба и воздуха Венеции.

Но двести лет назад не было ни моста, ни поезда, ни автобусов, ни даже пароходика. Никакой рокот моторов не заглушал рокота морской стихии, этой венчанной невесты венецианского дожа. И увидеть Венецию во всем ажуре ее кружевных дворцов, уже и тогда обветшалых, в яркой пестроте ее разноцветных гондол, в ярко-голубых, широких, пуфами подобранных у колен, штанах и красных шапках гондольеров, в паутине ее грязных каналов и легких, как брови, мостиков приходилось не из окна вагона, а с палубы старинного судна, вплывавшего в венецианские лагуны из Бренты или со стороны Триеста. Именно так впервые увидел Венецию Гёте; а Иозеф Мысливечек и того раньше — за двадцать три года до Гёте.

То были времена Каналетто и Гуарди, двух художников, любовно рисовавших Венецию. От них мы знаем, насколько шумней, пестрей, оживленней, тесней было на водяных ее улицах в XVIII веке, нежели сейчас, когда новая техника, укрупнив транспорт, внесла в Венецию, как это ни странно, больше покоя, простоты, пустоты. Сейчас десятки людей спокойно стоят на маленьких пристанях, поджидая очередного, по расписанию, парохода-трамвая, и вот он подобрал и унес их, точкой канув в синеву Джудекки или в зеленый простор моря к острову Сан-Джорджо. Но тогда каждый, как пешеход, должен был «мореходцем» бросаться в дорогу на чем сумеет или успеет. Тысячи гондол, барж, плавучих ящиков бороздили море туда и сюда. Каждый дворец пестрел у пристани своей намалеванной краской, повторявшейся на собственной гондоле этого дворца, а гондолы делались с приподнятыми, как на турецких туфельках, носками и задниками; сотни натянутых парусов на крупных судах исчеркивали горизонты; красный шерстяной плат, свисавший с таинственных кабинок на середине гондол, трепетал своей рваной бахромой; длинные весла в руках гондольеров, их наклоненные танцующие позы, их неизменные, далеко разносящиеся голоса и песни — все это наполняло морские просторы Венеции невероятной жизнью, трепещущей в своей тесноте, как фрукты морские (frutti di mare) в корзинах ее знаменитого рыбного рынка.

А уж во время неисчислимых праздников — трудно сейчас даже вообразить себе, что тогда происходило в Венеции. Роскошь ее торжественных процессий, звон колоколов, скрип

разукрашенных лодок, почти трущихся борт о борт в непрерывном своем потоке, море огней — фонарей, плошек, фейерверков, шипя взлетавших то и дело в черное небо, — отражение этой игры огней в черном стекле воды день и ночь не умолкающего праздника; стовесельные чудовища, знаменитые корабли венецианского флота — остатки главного из них можно увидеть и сейчас в музее Арсенала, — все это ошеломляло глаз и ухо, ко всему этому надо было привыкнуть.

Тот, кто изучил итальянский язык по классическому тосканскому учебнику, должен был здесь переучиваться; десятки названий городских улиц, площадок, переходов, засыпанных землей каналов ничем не были похожи на «пьяцца» и «виа» из учебников; нужно было сразу же суметь разобраться в этих *campi* и *corti, calli* и *ramo, piscina* и *sottoportico, fondamente* и *rio terra*, чтоб знать, о чем речь и куда идти. Площадки и дворики; переулки и переходы между двух улиц; фонтанчик с чистой перегонной из дождей водою и подземный проход под частным владением; набережная и засыпанный землей канал — всех этих вещей и названий путешественник не мог встретить ни в каком другом итальянском городе, и они сохранились и до сих пор.

Венеция еще была самостоятельной республикой. Дож ее был еще дожем. До потери самостоятельности ей оставалось — со дня приезда в нее Мысливечка — всего тридцать четыре года, это случилось в 1797 году. И поэтому вся пышная, беспечная и, как историки говорят, «клонившаяся в своем развращении и погоне за наслаждением к упадку» венецианская жизнь была в полном разгаре.

Иозеф Мысливечек выехал из Праги (по словам Челеды, без нужных документов, тайком или, может быть, в свите какого-нибудь знатного вельможи) 5 ноября 1763 года, когда ему было уже двадцать шесть лет, и, видимо, тотчас отправился к старому своему знакомцу, оперу которого, «Эцио», он слышал в Праге, — к шестидесятилетнему Джиованни Баттиста Пешетти. То был уже прославленный, как знаток оперного речитатива, венецианец. За свой век он написал несколько опер, побывал в Праге и в Лондоне, где прославился пасторальной оперой «Анжелика и Медора», хранил о своих лондонских успехах вырезку из «Daily post» (за 1738 год) и — можно легко это представить себе — доживал свой век не без обиды и горечи: ведь после дирижирования операми в крупнейших европейских центрах он получил в родной Венеции год назад только место второго органиста в церкви св. Марка с маленьким годовым жалованьем в двести дукатов, в то время как первый органист получал четыреста и мог заглядывать в церковь лишь изредка. К

жалованью у Пешетти прибавлялся, правда, небольшой доход от учеников. Но Мысливечек, как говорит штутгартский словарь, очаровавший старика своим милым славянским обаянием, был им освобожден от платы.

Станем на место молодого пражанина и представим себе, что он испытал, приехав в Венецию. Воспитанный на великолепном барокко Праги, привыкший различать в родном городе смену архитектурных стилей, от романского и ранней готики до поздних ее образцов, искушенный в красоте, он все же не мог не быть потрясенным особенностями Венеции, гордым зодчеством Палладио, примесью византийского и азиатского к ее итальянским храмам, акварельными тонами ее дивных, обмытых временем и влагой фасадов, этим избытком воды, приучающим жителя к лодочным переправам.

Возможно, чтоб быть поближе к учителю, то есть к церкви Сан-Марко, он тоже остановился в альберго «Королева Англии», где позднее остановился и Гёте. Но эта гостиница в самом центре Венеции была близка не только к месту его учения, а и ко всем соблазнам тогдашней изнеженной жизни богатых венецианцев, к ее *Ruga* — улице, по обе стороны занятой прилавками бесчисленных магазинов, торгующих предметами роскоши и драгоценными изделиями ручного мастерства; к ее нарядным *ridotti* и *casini*, тайным виллам-притонам венецианских вельмож и богачей, где шла азартная игра, проигрывались бешеные деньги и шел почти открытый разврат. Первые уроки разгульной жизни, так тяжко потом отразившиеся на его репутации и здоровье, молодой и чистый чех мог получить именно там. Но факты говорят, что он был охвачен в эти первые итальянские годы другой страстью, и эта страсть поглотила и вытеснила для него все остальное.

Вместе с водой и небом царила в Венеции музыка.

В конце ноября начинался грандиозный праздник белоснежной церкви *Salute;* в декабре происходил знаменитый «венецейский карнавал». Пять оперных театров было в городе. Но музыка раздавалась не только с театральных сцен. Современник Мысливечка, родившийся почти в одном и том же году с ним, художник Иоганн Зоффани, оставил нам гениальную картину «Странствующие музыканты». Из каждого узенького *calle,* на каждом крохотном пятачке *campo* и *corte* могла мгновенно возникнуть такая банда странствующих артистов, и любой из них достоин был занять место в оркестре. Слепой, призажмуренный скрипач с поющей в руках его скрипкой; захваченный горькою думой виолончелист, тонкие пальцы которого говорят о врожденном таланте; веселая вторая скрипка — парень,

перемигивающийся с женщиной в чепчике; певец, сладкогласый, если судить по широкой улыбке и томному прищуру глаз, — и беспечный бродяга в рваном чулке, в расстегнутой на бедре штанине, с чашкой в руке, куда он собирает монетки от сбежавшихся на музыку слушателей, — то была обычная «жанровая картинка» итальянского города тех лет. Музыка, музыка звучала и плыла днем и ночью в Венеции.

Чарльз Бёрни рассказывает в своем дневнике, что тотчас же по приезде в Венецию ему попалась навстречу именно такая банда — две скрипки, виолончель и певец; причем все они исполняли свою партию «с изрядной точностью и превеликой чистотой», а певец мог бы с успехом выступить на лучшей европейской сцене. И на них, пишет он с изумлением, обращали столько же внимания, сколько в Англии на торговца углем или устрицами.

Любопытнейший дневник конца XVII столетия оставил нам большой русский барин, граф Толстой. Нотка глубокой душевной зависти звучит в этом дневнике, где описывается, как «начинаются те оперы в Венеции ноября с первых чисел…», и опять играют их «во время карнавала ноябрь в последних числах или декабрь в первых, и бывают до самого великого поста во все вечеры, кроме воскресения и пятницы. А начинают в тех операх играть в первом часу ночи, а кончают в 5-м и 6-м часу ночи… Также, иные всякие потехи чинят и по морю сидят в гондолах и барках с музыкою и всегда веселятся и ни в чем друг друга не задирают, и ни от кого ни в чем никакого страху никто не имеет, всякий делает по своей воле, кто что хочет: та вольность в Венеции всегда бывает, и живут венециане всегда во всяком покое, без страха и без обиды и без тягостных податей».

«Оперы, начинающиеся в час ночи и кончающиеся в шесть утра», — это, видимо, счет времени по-российскому, резко отличавшемуся в ту пору (как и везде в Европе) от итальянского. Гёте приложил даже к своему «Итальянскому путешествию» целую табличку с высчитанной разницей в часах и минутах между немецким и итальянским временем. «Сидение в барках и гондолах на море с музыкой…» Хотя написано это графом Толстым больше чем за полвека до приезда Мысливечка, но почти все было так и во второй половине восемнадцатого — и точное указание, с какого месяца (на карнавал и в фиеру) начинаются оперы и сколько дней длятся; и «сидение» на море с музыкой — в праздник все море у Венеции и ее каналы так густо покрывались лодками, что по ним можно было пройти, как по мосту, и на них воистину «сидели», а не ехали; и общий колорит венецианской беспечной жизни. Музыка звучала в Венеции отовсюду,

завораживая ухо Мысливечка. По вечерам, возвращаясь домой, он слушал под звездным небом, как гондольеры издалека перекликались друг с другом куплетами своих песен на стихи Торквато Тассо. И *страсть к музыке* должна была поглотить у него все остальные страсти.

В «Итальянском путешествии» есть очень живой рассказ Гёте, как он пожелал услышать это пение на тексты итальянского классика. В его время (конец восьмидесятых годов XVIII века) оно уже исчезло. Но для Гёте разыскали двух таких гондольеров. Сперва ему показалось, что грубые голоса «дерут уши» и огрубляют стихи. Тогда спутник Гёте посоветовал ему слушать перекличку гондольеров издалека. И вот Гёте поставил их в большом отдалении друг от друга, а сам стал ходить между ними, всякий раз уходя от того, кто начинал петь, к тому, кто пение прекращал. И, умеренное далью, это пение раскрыло перед ним всю свою прелесть, передало скрытую в нем одинокую жалобу певца… Под звездами, вызывая слезы на глаза, воистину зазвучал в пении простых людей из народа классический текст Торквато Тассо.

Иозеф Мысливечек мог все это услышать с первого же дня — чуть ли не каждый гондольер перекликался песнью с другим. Знакомые музыканты-чехи, а их в Италии всегда было много, помогали ему изучать город; Пешетти на уроках рассказывал «милому» пражанину о своей жизни в Англии, о музыкантах-венецианцах. Прошло всего шестнадцать лет со дня смерти в Венеции знаменитого «рыжего попа», il rosso padre, о котором легенды ходили, замечательного музыканта Антонио Вивальди. Рассказывали, как однажды во время богослужения он вдруг придумал тему фуги и, чтоб записать ее, опрометью выбежал из церкви, прервав мессу; с тех пор ему запретили участвовать в церковной службе. Рассказывали про его связь с молоденькой француженкой Жиро, которую он учил пению и повсюду возил с собой. Мысливечек не мог не слушать о Вивальди с жадностью. Как тот, он играл на скрипке; и, как «Четыре времени года» Вивальди, назвал он свои шесть симфоний по месяцам. Наверное, слышал он и другие профессиональные разговоры — о том, как трудно, почти немыслимо прожить на одну музыку, — за свои концерты, например, имевшие огромный успех, Вивальди получал по три-четыре дуката из кассы консерватории, — и это в то время, когда город тратил на постановку одной оперы тридцать-сорок тысяч дукатов. Всего наслышался Мысливечек в профессиональных кругах, и времени у него, чтоб навестить все нужное в Венеции, просто не хватало.

То это были знаменитые школы при консерватории, где

обучались бедные девушки или сиротки, особенно школа у Mendicanti, так хорошо описанная Руссо в его «Исповеди»; то большой оперный театр в городе, Сан-Джиованни Кризостомо; то театр Сан-Бенедетто, где тоже ставилась «опера сериа» — серьезная опера. Все семь театров в Венеции, кстати сказать, носили каждый имя какого-нибудь святого, считавшегося патроном этого театра. Легкое отношение к святости, к религии наверняка если не коробило, то непомерно удивляло молодого чеха, привыкшего к сумеречным бдениям пражских храмов и серьезной атмосфере иезуитской коллегии. Часто в церковную службу здесь вставлялись номера светской музыки, библейские тексты пелись на мотив ариетт, за вход в церковь, как на светские концерты, взималась на эти вечера плата, а уж церковные виртуозки! Чего только не рассказывали об этих «монашках», перещеголявших своими капризами самих примадонн. В венецианских оперных театрах столкнулся Мысливечек впервые и с совершенно новым для него, невозможным в Праге, явлением — поведением публики в ложах. Театры были устроены так, что состояли, как восковые соты, из множества «ячеек», названных графом Толстым в своем дневнике «чуланами». В эти «чуланы», где роскошная обстановка, расписанные стены, мягкие диванчики, карточные столики превращали театр в гостиную, ходило, как в гости, друг ко другу венецианское «общество», развлекаясь игрой в «фараон», флиртом, едой и сплетнями. Только знаменитые виртуозы отрывали людей на несколько минут от этой клубной болтовни и заставляли прислушаться к пению.

2

Самым знатным среди вельмож считался в те годы австрийский («имперский») посол граф Дураццо. На знаменитой «особой» мессе в рождественский сочельник в церкви св. Марка он удостаивался высокой чести — сидеть по левую руку от самого дожа и по правую от папского нунция. Это место, кстати сказать, он занимал и на всех церемониях, из-за чего ни на одну из них не ходил надменный испанский посол, оскорбленный преимуществом, оказанным австрийцу.

А бедному австрийцу почести эти хоть немного подслащивали горькую пилюлю… Ведь граф Дураццо был особого рода дипломатом, дипломатом поневоле. Генуэзец родом, он перешел на службу Австрии и двенадцать лет проработал в венском театре сперва чем-то вроде консультанта, потом

полновластным директором. Дураццо был меломан, театраломан, поэт. Он сам писал драмы. И вошел он в историю как друг и покровитель Глюка и как борец, вместе с ним и либреттистом Раниеро Кальцабиджи, за реформу итальянской оперы… Но времена изменились, усиленное продвижение им Глюка, нелюбимого австрийским двором, не имело в Вене успеха; Дураццо очутился снова, как в самом начале своей карьеры, на посту дипломата, только уже не генуэзским послом в Вене, как в 1749 году, а австрийским послом в Венеции. И только музыка, да переписка с французским театральным поэтом Фаваром, да, может быть, вот эти венецианские почести («в пику испанскому послу») скрашивали ему чуть-чуть его чиновничьи обязанности в Венеции.

У него тоже, как у знатных и богатых венецианцев, кроме великолепного дворца на Канале Гранде, было свое casino — маленький домик поблизости от площади Сан-Марко, для приема близких ему людей и тайных, закрытых кутежей. Без таких casini венецианская знать, наверное, задохнулась бы в собственном чудовищном одиночестве. Что приезжие могли только на ухо, шепотом, услышать, Дураццо, как дипломат, знал слишком хорошо. Каждый из этих вельмож, насчитывавший огромное число предков, боялся другого смертным страхом, до ледяного пота. Великой инквизиции был известен любой шаг, было доносимо любое слово, сказанное хотя бы в алькове спальни. Прокуратура рассылала бумаги под изображением венецианского льва, где призывала — без страха быть открытыми — доносить, доносить denunciare — всех, обо всех, обо всем, что знали, подозревали, слышали. «Denunciazione segreta»[35] висело над Венецией, как ночной кошмар, воспитывая в самих инквизиторах — а каждый или почти каждый из этой знати был членом системы — умение молчать, говорить как можно меньше. И казалось, хриплые вздохи проводимых на пытку по закрытому мосту капали сквозь его перекрытия в черную воду канала и доносились из черных тюремных решеток.

Тут задолго до прямых проводов и радиоантенн знали об иностранце, прежде чем ступил он на мрамор венецианской набережной, не только всю его подноготную, но и что делал, с кем встречался, о чем говорил в пути… По удивительной диалектике истории это странно сочеталось с той самой «вольностью» народа в Венеции, о которой писал большой русский барин. В самый год отъезда Мысливечка из Венеции в Неаполь, 1767-й, въехал в Венецию на лодке по Бренте другой «большой барин», умный и консервативный француз, мосье Дюкло, близкий французскому двору Бурбонов и секретарь

Французской академии наук. Раздумывая о странной вольности народа под страшной пятой инквизиции в Венеции, он пишет в своем дневнике, изданном позднее (1791) в Лозанне: венецианцы только потому считают себя самыми свободными в мире, что, «ограниченные исключительно физическими потребностями, их идеи далеко не идут». Еда по доступной каждому карману цене, сытый народ — и он предан своему сенату…

Но Дураццо на своем большом посту не мог не страдать от тяжелого, нависшего над ним облака инквизиции. Ему в Венеции почти не с кем было общаться. Когда приехал Дюкло, он в тот же час послал за ним лакея с просьбой «откушать», а когда Дюкло, еще не сменивший дорожной одежды, под этим предлогом отказался, сама мадам Дураццо, прекрасная, высокая ростом, благовоспитанная на австрийский лад графиня, снова послала за ним, прося приехать в том, в чем он был с дороги… Так велика была у них потребность общения хоть на час, хоть с чужим, едва знакомым, но свежим человеком. Ни малейшего сомнения нет, что графская чета, много лет стоявшая в самой большой близости к крупнейшему в Европе венскому императорскому театру, обрадовалась приезду Иозефа Мысливечка, образованного богемского музыканта, говорившего по-немецки, — если только не привезла его с собой в свите. И наверняка стал Мысливечек нередким гостем и во дворце на Канале Гранде, и в casino на Сан-Марко.

Помедлим еще немного на личности Дураццо, с которым ему пришлось немало общаться. Переписка Дураццо с Ш. С. Фаваром, чьи мемуары и корреспонденции были изданы в Париже в 1808 году, показывает австрийского посла человеком с необычными для дипломата интеллектуальными интересами. Сам Фавар предстает в этой переписке довольно легкомысленным салонным болтуном, рассказчиком всевозможных сплетен и анекдотов, и, хотя историки оперы считают его борцом за демократическое искусство третьего сословия, за оперу-буфф и все новые предреволюционные течения перед Великой французской революцией, в письмах его проглядывает местами довольно реакционная физиономия. Чего стоит, например, его испуганный отзыв в письме от 10 июня 1776 года об одной из самых смелых книг французских энциклопедистов: «Появилась книга, неутешительная (desolant) для человечества; ее название — система природы: это уже не деизм, который хотят утвердить, это атеизм чистой воды; он каждый день завоевывает множество прозелитов».

Но болтовня Фавара поистине драгоценна — лучше всякой газеты сообщает она происшествия тех предреволюционных лет,

волнующие парижское общество. При всей их фривольности (верней, именно благодаря этой фривольности) они сразу вводят читателя в накаленную ненависть народа, постыдную атмосферу предреволюционной эпохи, которой пришлось, по выезде из Богемии, дышать чешскому композитору. Но в этих россказнях без капли политической остроты или общечеловеческого интереса, переполняющих страницы писем Фавара к Дураццо, попадается иной раз и кое-что очень важное. Живя в Венеции, граф Дураццо, бывший, по-видимому, большим любителем серьезного чтения, остро нуждался в книгах, которые трудно было достать в венецианских лавках. Фавар высылает ему эти книги, он сообщает о выходящих новинках, дает им иногда характеристику. Правда, и тут проглядывает местами Фавар-сплетник, но и эти места не лишены интереса. В декабре 1764 года он сообщает, например, австрийскому послу, что вышла книга «Китайский шпион», переведенная с английского: «Это — либертинка (Libelle), наполненная клеветническими выпадами против правительства; я никак не мог до сих пор достать ни единого экземпляра. Того же сорта третий том «Писем и мемуаров» Шевалье д'Эона».

Однако графа Дураццо интересуют другие новинки. Он выписывает из Парижа через Фавара новый географический атлас, выпуски знаменитой Энциклопедии и — особенно настойчиво — многотомную «Натуральную историю» Бюффона. Сквозь эти письма ярким снопом света прорывается предреволюционная эпоха во Франции — Париж, доживающий последние годы абсолютизма. Распутство, нездоровый и нечистый интерес к необычному, легкомыслие и цинизм, с одной стороны; и — большая, сильная струя вещей серьезных и глубоких, научные труды, писавшиеся много лет, смелая критика государства, пересмотр всех ценностей, предпринятый энциклопедистами; растущее количество переводов — именно в это время переводил аббат Морелэ знаменитую книжку Чезаро Беккария «О преступлениях и наказаниях» с итальянского на французский, тяга к серьезной и более сложной музыке, к пафосу, драматизму и героике в ней, и отсюда яростная борьба за Глюка против «итальянщины», символизированной в неаполитанском оперном композиторе Пиччини, — таков был ветер эпохи, вместе с пылью и щебнем вносивший из Парижа в Венецию волны свежего кислорода.

Иозеф Мысливечек как бы вышел на большую дорогу истории из маленького и любимого, но такого узкого все же мирка своей родной Праги. Тысячи соблазнов вихрем окружили его. Он пережил в первом же году в Венеции знаменитый ее карнавал,

когда маски безумствовали в театрах, на пятачках площадей, в гондолах и барках, фейерверки затмевали звезды в небе, музыка гремела, не прекращаясь, из канала в канал, из гондолы в гондолу, из дома в дом; а фасады дивных дворцов, ярко освещенных плошками высотой в сажень, отраженными в прикрепленных рядом с ними зеркалах, выступали из этой исчерченной огнями пестрой черноты ночи своими восточными полуарками, тонкими стебельками колонн, вычурной лепкой карнизов и входами, опускавшимися прямо в воду.

Он бродил целыми днями в паутине этих узеньких набережных и мостиков; часами полулежал в гондоле, глядя на эти дворцы, на эти вековые лица фасадов, обращенные к широкому Каналу Гранде, и слушал рассказы гребцов, и уже все как будто знал про каждое каменное «лицо»: и про современных ему архитекторов, и про славного Палладио, чья буйная фантазия окаменела здесь в кружеве и куполах. Вот палаццо Фоскари, палаццо Реццонико, вот знаменитое Фондако, проданное в XVII веке туркам, вот современное ему и кажущееся ему — как все современное среди старины — тяжеловатым и безвкусным, барокко дворца Пезаро, и сколько их на Канале Гранде, изъезженном им из конца в конец! Палаццо Моролини — в XVI веке, презирая суеверие, его построили с тринадцатью окнами. Гондольер длинными пальцами итальянца показывает ему четыре дворца Мочениго — здесь приютила знатная фамилия Мочениго преследуемого Джордано Бруно. Если б гондольер мог заглянуть вперед, он сказал бы, что здесь нашел свой приют и Байрон, а в дивном создании эпохи Ренессанса, дворце Вендрамини, умер в 1883 году Рихард Вагнер, писавший в другом дворце, Джустиниани, второе действие «Тристана и Изольды». От Марко Поло, венецианца, до певца «Тристана и Изольды» — что за дуга времени связывает столетия в этом городе!

Но Иозеф Мысливечек не мог заглянуть в будущее, а гондольер рассказывал ему только о прошлом и настоящем.

Пережил Мысливечек в первом же году и знаменитую «особую мессу», которую гордо не посещал кичливый испанский посол, а оперные певцы дрались, чтоб получить приглашение петь в ней, — ведь за участие в ней каждому уплачивалось по четыре цехина. Восемнадцатый век далек от наших времен, когда электричество загорается одновременно в сотнях лампочек от одного лишь нажима на кнопку. Но восемнадцатый век знал свои тонкости. Сотни свечей, унизывавших карниз внутри церкви Сан-Марко, тоже вспыхивали мгновенно, от молниеносного огонька, бежавшего по серной нитке, которой все они были перевязаны…

А потом наступала фиера — день святого Марка, мощи

которого, по преданию привезенные двумя венецианскими купцами в Венецию из Египта, похоронены под плитами храма. Быть может, когда вся эта сказочно быстрая жизнь, в великолепном ее архитектурном обрамлении, в роскоши ее знати, в пьяном от солнца и воды итальянском воздухе, начинала кружить ему кудрявую голову, кто-нибудь из новых друзей хлопал Мысливечка по плечу и зазывал отправиться «жить по-музыкантски» — «musice vivere», — что означало жить пьяным, напиться допьяна, как тогда пили будто бы одни лишь музыканты.

Мысливечек вырос в доме «У синего корабля» на Кунешовой улице, в каменных подвалах которого хранилось бочками вино из отцовских виноградников. Ну а винные бочки дышат, как известно, спиртным, и раздражающий винный запах наверняка проникал из подвала в верхние горницы, дразня близнецов и приучая их рано к вину. Братьям, как принято было в чешских семьях, давали за обедом выпить по стакану. Но выпить стакан за обедом — это одно; а слышать со всех сторон унизительное, уличное, позорящее профессию, прилепившееся в Венеции к каждому музыканту выражение «musice vivere», как будто жить иначе, как в пьянстве, ни один музыкант не может — дело другое. Не могло оно не коробить Иозефа Мысливечка, хотя бы в этот первый год его пребывания в Венеции. Не могло не коробить, потому что…

Но тут мы подходим с читателем к тайне номер первый на не исследованной и не исхоженной учеными дороге судьбы великого чешского музыканта.

3

Пешетти умер на третий год после приезда Мысливечка в Венецию. Но уже на второй год обучения у него, в 1764 году, Мысливечек, как это сообщается в некоторых словарях и источниках, сделал будто бы такие успехи в учении и в трудом искусстве оперного речитатива, что по приглашению из Пармы сам написал оперу, либо будучи еще в Венеции, либо уже приехав в Парму, где опера и прошла с огромным успехом. Настолько велик был успех, что присутствующий на опере неаполитанский посол тотчас заказал ему вторую для дня рождения (или именин) испанского короля в Неаполе. Приводя эти данные, почти все основные источники, до самых последних лет, обычно упоминали, что название этой пармской оперы, так же как и сама она, неизвестны и партитура ее не сохранилась. Научная

библиография опер Мысливечка начинается поэтому всегда с «Беллерофонте», написанного для Неаполя в 1766 году и поставленного в неаполитанском театре Сан-Карло 20 января 1767 года.

Но если старые исследователи примирились как будто с тем, что название первой оперы Мысливечка и сама она канули, как говорится, в Лету, новые энциклопедии вдруг подхватили чье-то сомнительное предположение, будто первая опера Мысливечка называлась «Медея». В самые последние годы в печати, и притом очень авторитетной печати, за подписью авторитетных имен, в новейшей итальянской «Enciclopedia dello Spettacolo», в «Энциклопедии опер» Умберто Монферрари и в последнем слове немецкой музыкальной науки «Die Musik in Geschichte und Gegenwart» появились сообщения, что «пармская» опера Мысливечка хоть и не сохранилась, но называлась «Медея», и — больше того — либреттистом ее был указан Ф. В. Готтер. Именно «Медея», сочиненная Мысливечком на текст Готтера, и прошла будто бы с исключительным успехом в карнавал 1764 года в пармском театре Дукале.

Откуда же взялись вдруг это название «Медея» и этот либреттист Готтер? Здесь я встретилась с одной из грубейших ошибок в авторитетнейших научных энциклопедиях, которые, к сожалению, не так уж редки.

Прежде всего Фридрих Вильгельм Готтер не булавка в сене, он известный немецкий поэт и драматург, большей частью живший у себя на родине в Готе (Gotha)[36] и служивший одно время секретарем (Legations secretaire) в Вецларе — городе любви гётевского Вертера; ездил он ненадолго в Швейцарию, но, кажется, ни разу не был в Италии. Родился Готтер в 1746 году, был, следовательно, на девять лет моложе Мысливечка, и когда тот ставил свою первую оперу в Парме, ему, Готтеру, исполнилось всего восемнадцать лет и он еще не писал никаких либретто. Первую свою вещь для театра, драму «Олинт и Софрония», он сочинил двадцати двух лет от роду — только в 1768 году. А «Медея» действительно была им написана, но лишь в 1775 году и для другого чеха, для Иржи Бенда, с которым он, как либреттист, хорошо сработался вместе. Иржи (по-немецки Георг) Бенда написал музыку не на одну «Медею», а и на другие драмы Готтера на немецком языке: «Walder, ein ländliches Schauspiel» (деревенское зрелище); «Jahrmarkt» (ярмарка); «Romeo und Julie»; «Das barbarische Gesetz» (варварский закон).

Никак Готтер не мог иметь дела с Мысливечком, и никак не мог Мысливечек написать музыку на «Медею» Готтера![37] Повторения этих ошибок в других (современных и будущих)

энциклопедиях только подтвердят нелестную старую истину о том, что «все врут календари». Но все-таки, все-таки — откуда прилепился к Мысливечку Готтер?

Биографы пишут о большом чувстве сцены у Готтера, о том, что он был хорошим драматургом. Пишут и о связях его с ведущими людьми своей эпохи во время учения в Геттингенском университете и о знакомстве с Гёте за «круглым столом» в Вецларе. Но мы все время находимся тут в *ином* мире, чуждом Мысливечку, в мире *немецкой* культуры и *немецкого* языка. История не сохранила нам, к сожалению, ни одного немецкого слова, ничего, написанного Мысливечком на немецком языке, хотя он, несомненно, знал его; а между тем другой чех, тот, кто жил и работал в *прусском* Берлине, кто дружил с Готтером и писал музыку на его немецкие тексты, Иржи (или Георг, как его немцы звали) Бенда был в этом мире Готтера *своим* человеком. Чешские музыковеды внимательнейшим образом собрали все, что относится к Бенде. Известно, что две мелодрамы, написанные Бендой на тексты Готтера, Моцарт возил с собой в путешествиях, потому что они ему очень понравились и показались превосходными. Готтер собирался даже написать либретто и для самого Моцарта. Не соблазнило ли это некоторых биографов Мысливечка и не увлекло ли по линии возможной связи Готтер — Моцарт — Мысливечек? Но такая связь, несомненно, обманчива, и ее надо решительно отбросить.

Есть ли у Мысливечка другая «Медея», хотя и не готтеровская? И было ли что-нибудь вроде этой «Медеи» поставлено им в Парме во время карнавала 1764 года?

Чтоб продвинуться хоть на шаг в этой «тайне номер первый» в биографии Мысливечка, я поехала в Парму и попала туда в тревожное время, когда местные фашисты бросили бомбу в великолепный пармский памятник «Партизану». Был сумрачный, затянутый серой кисеей дождя день, народ разогнан с улиц, и попрятался по домам. Сумрак стоял и в стенах консерватории Бойто; ее не отапливали, и по этой причине директор консерваторской библиотеки отсутствовал, а секретарша его, посинев от холода, сидела в одиночестве у электрической согревалки. В музыкальнейшей Парме нашлась в архиве лишь одна-единственная копия с арии Мысливечка «Sergi o caro almeno il pianto», купленная в Венеции в феврале 1922 года у синьора C. Favai с коллекцией других рукописей и с неграмотным написанием фамилии «Mislivvech» — по крайней мере только ее и показали мне; и я долго мучилась, прежде чем добилась чего-нибудь у отсыревшего служащего. Наконец мне в помощь пришел из знаменитой пармской библиотеки «Палатина» молодой

библиотекарь д-р Марчелло Паварини, и с ним мы начали рыться в справочниках.

Видно, и до меня были люди, пытавшиеся узнать что-нибудь о первой опере Мысливечка. Огромный том Paolo Emilio Ferrari «Spettacoli drammatico-musicali e coreografici in Parma, dal 1628 al 1883» был тотчас разложен передо мной, и я принялась медленно листать его. Он заключал перечень всех театральных зрелищ, драматических, музыкальных и хореографических, происходивших в Парме в течение двух с половиной столетий, и был издан Луиджи Баттеи в Парме в 1884 году. Автор его пишет, правда, что привел не полный список и часть, касающаяся как раз старого театра Дукале, подробно составлена со дня его открытия в 1688 только до 1752 года. Но тем не менее я просмотрела в книге неполную рубрику 1764 года, и в этой неполной рубрике — специальный раздел Garnavale. В списке того, что игралось во время карнавала 1764 года, не оказалось ни единого слова ни о «Медее», ни о Мысливечке. Нет имени Мысливечка и в перечне упомянутых фамилий в конце книги, а там оно стояло бы несомненно, иначе ведь связь Мысливечка с Пармой, упоминаемая в каждом музыкальном словаре, не могла бы не быть известной в самой Парме… Что же это могло значить? Не потому ли, что все другие исследователи неизбежно наталкивались на отсутствие всяких документальных данных в самой Парме, пришли они к выводу о том, что название первой оперы Мысливечка так же, как и сама она, остались «неизвестными»?

Итак: пребывание в музыкальнейшей Парме, ревниво хранящей каждый мельчайший факт, связанный на протяжении столетий с музыкой, в ней прозвучавшей, не дало пока ничего. Появившиеся в последние годы в энциклопедиях ссылки на «Медею» и на «Готтера» оказались грубой ошибкой и необоснованным домыслом. Неужели же эта первая страничка в итальянской части биографии Мысливечка останется тайной и мы опять вернемся к тому, что писалось старыми словарями полтораста лет назад: «Первая опера в Парме имела большой успех, но осталась неизвестной»?

А кстати, нелишне будет снова пересмотреть эти старые свидетельства и списать сюда все, что они говорят об этом, хотя бы и повторяясь, — ведь не зря же XVIII век ввел свое «da capo», повторение «с головы»! Начнем с неизменного Пельцля и напомним его слова: «Он покинул, значит, родной город в году 1763, ноября 5-го, и поехал в Венецию. Здесь брал он уроки *речитатива* у знаменитого капельмейстера Пешетти. Одновременно с этим добился он большой легкости в

итальянском языке, чему способствовали как родной его язык, а именно *чешский*, так и латынь. После этого покинул он Венецию в отправился в Парму. Здесь *написал* он свою первую оперу. Этот первый опыт так ему удался и получил так много одобрения (имел такой большой успех), что *неаполитанский посол предложил ему поехать с ним в Неаполь и там написать оперу к тезоименитству короля».* (Курсив всюду мой. — *М. Ш.*).

Длабач в своем «Всеобщем историческом словаре мастеров Богемии», изданном в Праге в 1815 году, повторяет (во II томе) дословно Пельцля, и цитировать его нет нужды.

Словарь Гербера совсем пропускает Парму.

Хорошая и очень подробная немецкая «Энциклопедия всех музыкальных наук, или Универсальный лексикон музыки», издававшаяся в Штутгарте в 1841 году, пишет в 4-м томе: «1763 год застает его уже в Венеции, где он своим личным обаянием заставил себя полюбить и завоевал дружбу тамошнего капельмейстера в такой большой степени, что тот стал бесплатно обучать милого (привлекательного, liebenswürdigen) чеха контрапункту. Вскоре после этого поставил он свою первую оперу, название которой позабыто, на сцене в Парме, и при этом с таким успешным результатом, что непосредственно вслед за этим он был вызван в Неаполь, чтоб ко дню *рождения* короля сочинить серьезную драму «Беллерофонте».

В очень обстоятельном и пользующемся большим авторитетом у читателей словаре Грова говорится коротко: «жил в Парме, где имел роман (a love affair) с певицей Лукрецией Агуйяри, невероятные трюки которой удивляли мальчика Моцарта в 1770 году. Первый успех имел Мысливечек в Неаполе 20 января 1767 года оперой «Беллерофонте», поставленной в театре Сан-Карло».

Гниличка в своих «Портретах старых чешских музыкальных мастеров», изданных в Праге, решил как-то примирить разноречивые показания источников и написал, что, «отъехав в Парму», Мысливечек имел в ней огромный успех постановкой своей первой оперы «Беллерофонте», иначе сказать — перенес вторую оперу из Неаполя в Парму, сделал ее первой и таким образом обошел темный вопрос об ее названии. Он повторил тут, вероятно, ошибку Римана[38].

Если мы внимательно вдумаемся в эти свидетельства наиболее ранних биографий Мысливечка, то несомненным в них покажется одно: из Венеции Мысливечек на второй год обучения поехал в Парму; и в Парме поставил или написал свою первую оперу, исполнение которой дало ему первый большой успех. Наименования этой вещи не сохранилось. Именно первому

своему пармскому успеху обязан он был приглашением в Неаполь написать оперу в честь именин или рождения короля, сделанным ему неаполитанским посланником. И тут, мне кажется, внимания заслуживает два факта: 1) *присутствие неаполитанского посланника в Парме;* и 2) *заказ, сделанный им Мысливечку именно к ответственному событию — ко дню именин или рождения испанского короля.*

Оба эти факта, кажущиеся незначительными и случайными, на самом деле являются ключами к раскрытию тайны первой оперы Мысливечка.

Но оставим их на время и вернемся к чешскому композитору. Двадцатишестилетний Мысливечек рвется в Италию, и не вообще в Италию, а именно в Венецию, и не вообще в Венецию, а именно к Пешетти, известному своим превосходным теоретическим знанием оперного искусства и, в частности, речитатива. Цель его поездки в Венецию к Пешетти вполне определенная: изучить с помощью Пешетти искусство речитатива. Он уже знает Пешетти как оперного композитора, по его опере «Эцио», исполненной в Праге. Но значит ли это, что двадцатишестилетний, музыкально образованный, уже зрелый по многим опытам в композициях, уже автор нескольких больших симфонических вещей чешский музыкант рвется к Пешетти в Венецию потому лишь, что только *хочет,* только *намеревается* писать оперы?

А не может ли быть, что на руках у него есть первые театральные опыты — кантаты, прологи; и *недостаток* знания речитатива, некоторая неуверенность, неопытность в композиции оперы заставляют Мысливечка хотеть *усовершенствовать* себя в этой области? Усовершенствовать, а не начать учиться с азбуки. Разве не трудно предположить, что Иозеф Мысливечек, испытавший свои молодые силы во многих симфониях, еще на родине попробовал их и в опере, тем более что итальянские оперы он слышал многократно на сцене и не мог не знать творчества знаменитого оперного либреттиста Пьетро Метастазио?

Допустим, что первые опыты он сделал; удались они ему меньше, чем симфонии, и показали самому автору, насколько он еще не подготовлен в трудном деле оперной композиции, и особенно в искусстве речитатива (как писать его? какую связь звука со словом класть в его основу? петь или говорить, и если петь, то где повышать, где понижать голос?). Известнейший мастер речитатива был в Венеции, дорога в Венецию по окончании Семилетней войны открылась; граф Дураццо, посол Австрии, в Венецию отбыл… И вот мчится туда и молодой композитор. Все это, разумеется, одни предположения. Но нет ли

чего-нибудь похожего на них в литературе о Мысливечке? В такой, что действительно научна, действительно солидна? Посмотрим!

Передо мной раскрыта многократно уже цитированная, обстоятельная книга Отакара Кампера «Hudebni Praha v XVIII veku». Она раскрыта на страницах 193–194. И вот что на этих страницах говорится.

Отакар Кампер рассказывает, как в 1764 году давалась в юбилей архиепископа Пржиковского в иезуитской школе трехактная драма «Св. Адальбертус»; играли ее в Клементинуме, музыку к ней написал Л. Ф. Кс. Брикси. Подобные мелодрамы ставились у св. Игнация и много раньше, пишет Кампер. Еще когда близнецы Мысливечки учились в иезуитской гимназии, в 1757–1758 годах разыгрывались они учениками. Действующие лица в них обычно или божества, или аллегории, содержание еще наивно, связано с чествованием или поздравлением лица, которому они посвящены. И, говоря о таких мелодрамах, Отакар Кампер неожиданно добавляет:

«Подобного рода была также опера Мысливечка, посвященная осецкому аббату Каэтану Бржезиновскому, возникшая, может быть, еще во времена пребывания Мысливечка на родине. Само это произведение неизвестно, только из музыкального (архива?) Осецкого монастыря известно, что было там четыре действующих лица: Аполлон, Евтерпа, Мельпомена и Эрато, заняты два сопрано, альт и тенор; оркестр состоял из двух скрипок, виолы, двух гобоев, двух валторн и чембало. Произведение не имело названия, но обозначено только как «Итальянская опера». Аббату Бржезиновскому Мысливечек посвятил еще несколько кантат».

Отакар Кампер очень серьезный исследователь. Если он в тридцатых годах нашел следы оперы Мысливечка в музыкальном архиве Осецкого монастыря, значит, следы там действительно были. Но до чего слабые! Само произведение — неизвестно; название его — неизвестно. Что же известно? Что оно было, и дальше любопытный парадокс: подарено (или посвящено) оно было *чешскому* аббату Бржезиновскому, а называли это произведение «Итальянская опера». Очень осторожно прибавляет от себя Кампер: «Может быть, оно было написано Мысливечком еще во время его пребывания на родине», то есть до отъезда в Венецию.

Маленький абзац в книге Кампера не прошел незамеченным для такого серьезного и тщательного исследователя Мысливечка, как Ярослав Челеда. Он лично побывал в Осецком монастыре, но даже и тех слабых следов, о которых говорится у Кампера, там не нашел. В ответ на мой письменный запрос Ярослав Челеда

написал мне: «Так называемая «Opera Italska», которую вообще никто (также и Кампер) не видел, вероятней всего, по мнению моему, — апокриф. Я побывал даже в 1950 году в Осеке, лично в тамошнем архиве — и не стал от этого осведомленней…»

Спустя несколько месяцев после этого письма я отправилась в Осек. Не потому, что надеялась найти след «Итальянской оперы» Мысливечка там, где его искал и не нашел Ярослав Челеда. Но поиск, самый процесс поиска — вещь сугубо индивидуальная, иначе ведь не существовало бы богатейшей галереи «сыщиков», созданной авторами детективов. Каждый «ищет» по-своему и находит свое.

Двести лет… Но дорога осталась за двести лет той же, дорога на Мюнхен и на Дрезден через Карловы Вары, через Теплице, Усти-на-Лабе, по самой Лабе-Эльбе. Какие места проезжали мы, в какие волны полевых и горных ароматов окунались, выходя из машины! Кажется, нет уголка в этой древней Богемии, где земля не дышала бы по-новому, не оборачивалась новой красотой. И потом, путь этот, конечно, был исхожен Мысливечком в его частых наездах и отъездах в Мюнхен — из Мюнхена, таких же знакомых ему, как путь в Вену — из Вены. И даже только из-за этого стоило бы съездить в Осек, а между тем каждый поворот на пути приносил нам новое и новое знание.

Мы — во второй половине XX века. Но вот стариннейший городок Духцов (Duchcov), он еще задолго до нашего времени руками своих жителей выделывал свою знаменитую «фигурную керамику», как делает ее сейчас. А Осек… Основанный около тысячи лет назад (в 993 году), он за четверть века до рождения Мысливечка создал первую мануфактуру в Европе — с 1706 года здесь вырабатывалась ходкая в те времена одежда — рясы для монахов. А само по себе название Осек, не онемеченное, не в пример прочим местечкам Чехословакии, сохранило во все времена свой сугубо славянский, сугубо крестьянский характер — осек, отсек, селение на вырубке, на отсеке. И наконец — здание с уже онемеченным или латинизированным средневековым названием, цель моих поисков, старый «Конвент» — монастырь у крохотного местечка с его тремя с половиной тысячами жителей…

Основанный в 1206 году, он стоит как стоял. В нем находился одно время женский монастырь; и еще сейчас женщины-монахини доживают в нем свой одинокий век. Неторопливо вступили мы вместе с местными руководителями под своды старинного храма «Вознесения Марии», и навстречу нам вдруг полились великолепные звуки. Кто-то невидимый играл наверху на органе. Играл мастер, с глубоким пониманием инструмента. Все голоса,

заключенные в этой мощной фабрике звуков, от вздоха до рокота, от протяженного стона до рассыпающихся, как бисеринки, кратких рулад, — все было в подчинении у исполнителя. Стоя мы прослушали анданте из симфонии «Новый свет» Дворжака, потом кусочек увертюры из «Далибора» Сметаны, и я отправилась наверх, по деревянной лесенке, познакомиться с чудесным органистом, устроившим нам такую встречу. У органа сидела, опустив голову, маленькая, старая, иссиня-бледная монахиня лет семидесяти. Это она-то и играла. В блокноте моем до сих пор стоит ее дрожащая, готическими буквами выведенная, старческая подпись: Мария Влдржешка-Кржемова… Таким был первый мой шаг в Осеке.

Разумеется, не только люди — десятки поколений людей сменились в этом монастыре и монастырской библиотеке. Все, что хранилось в ней и могло быть показано Отакару Камперу в тридцатых годах, полностью вывезено было в Прагу в 1945 году. Библиотекарь, с которым он разговаривал, умер. Но стены библиотеки, вход в нее с мудрой надписью над входом по-латыни, надписью первой четверти XVIII века, — все это осталось. И мы, как посетители времен Мысливечка, прошли под этой надписью:

Non spectaculo sed usui MDCCXXV

Не смотри, а пользуйся… Странным образом этот мудрый совет был точным определением метода моей исследовательской, поисковой работы. Мне кажется, все люди начинают именно этим методом — с того первого детского рефлекса, когда говоришь матери или няньке: пусти, я сам, я сама… Очень важно сохранить этот рефлекс на самостоятельность и пронести его через десятки лет жизни. Не глядеть, а участвовать, пользоваться, повторять на себе. В данном случае это означало — читать. И я тотчас уселась за длинный деревянный стол, расположившись читать. Хорошо, все прежнее вывезли. О Мысливечке и слуху не осталось Но что-нибудь, какое-нибудь старье осталось? Не может быть, чтоб прежний библиотекарь так и дал безропотно вывезти все книжные сокровища! А может, осталось что-нибудь церковное, на что в Праге не позарились, что-нибудь относящееся к монастырю, к службам… Сравнительно молодой еще, новый библиотекарь, ничего не слышавший о рукописи Мысливечка, растревожился. Он посмотрел на меня с опаской. И я уже знала, что нащупала правильно. Никому не интересно, когда вывозят у вас из-под носа такую собственность, как старые книги, принадлежавшие библиотеке испокон веков, стоявшие на полках и отлежавшие в

дереве даже память о себе. И потом — найдите мне библиотеку и библиотекаря, у которых не было бы в запасе какой-нибудь ценности, которой могли бы они похвастать.

Я не собиралась «глядеть». Я надела очки для чтения, вынула карандаш и блокнот — я хотела читать… И библиотекарь просто не смог не положить передо мной единственный уцелевший от увоза, как ненужный, большой переплетенный in folio — манускрипт псалмов. На титульном листе манускрипта… переписываю старую и не очень грамотную монастырскую латынь полностью:

Pia oris Davidici eloqvia
Opusculum orarum
quod…

и т. д.

Reverendissimo ac amplissimo Domino, Domino Cajetano Sac Ord. Sister B V. Mariae de Osseco, Abbati, Inclyti Regni Bohemiae Prodato dignissimo patri suo venerandissimo humilleme offertae dedicat obediens filius.

Leopoldus Kuntz

Сквозь дебри этой официальной абракадабры я пробралась к неожиданному смыслу — преданный сын, «брат Леопольдус Кунтц», посвящает сборник псалмов уважаемому, почитаемому Господину — точней отцу, аббату монастыря св. Марии в Осеке, *Каэтану*…

Тому самому аббату Каэтану, которому «веновал», то есть посвятил, свою первую итальянскую оперу Мысливечек, тому аббату Каэтану, о котором сказано у Отакара Кампера. Манускрипт был сборником антифонов, вероятно сочиненных Леопольдом Кунтцем и тоже «венованных» аббату. А в посвящении — типичное для своего века обращенье: «Domine, Domine», так похожее на евангельское «Господи, Господи», встретившее меня в письмах Мысливечка к падре Мартини. И подпись Кунтца — такая похожая на манеру подписывать письма у Мысливечка, тоже типичную для своего времени. На письме джунте о певце Рубинелли, хранящемся в неаполитанском архиве (fascio 20), Мысливечек подписался «Umilis. Divotis. Osecui. Servitore — Giuseppe Misliwececk», и это так похоже на «humilleme… obediens filius» Кунтца, только вместо латыни у Мысливечка итальянский.

Конечно, псалмы и антифоны Кунтца ни на шаг не

приобщили меня к итальянской опере Мысливечка. Но они были *реальны.* Они сдвинули время, приблизили прошлое, создали атмосферу. Из простого неведомого имени аббат Каэтано сделался плотью и кровью. И «опера италска» Мысливечка вдруг перестала казаться апокрифом.

С этим «психологическим» результатом поездки в Осек и с другими слабыми следами — намеком у Кампера и неверными сообщениями в новейших словарях о первой опере Мысливечка, названия которой не сохранилось и о которой никто ничего не знал, кроме самого факта существования такой оперы и ее успеха, — я бродила в холодный декабрьский день по улицам Рима, раздумывая о разных собственных горестях.

Не очень плодотворным было пребывание мое в Парме, и ни на шаг не подвинулась я в разгадке «тайны».

Совсем не итальянский, а жестокий северный ветер яростно дул мне в лицо, и камни Вечного города больно ложились под ноги. Бывают минуты, когда все внезапно кажется безнадежным и ты вдруг остываешь к своей работе, разуверяясь в ней. Четыре раза я приезжала в Рим из городов, помеченных в моем маршруте, как на постоянную свою точку опоры в странствиях, но еще не заходила в библиотеки Рима и не надеялась на них особенно.

И вот, наконец, длинное, старое Корсо. Узенький переулок направо, под названием «виа Гречи». Толкаю тяжелую дверь и вхожу в библиотеку консерватории св. Цецилии, где Вергилием моим по справочным фолиантам и переплетенным в тисненую кожу манускриптам становится необыкновенно благожелательная и милая доктор Эмилия Зенотти, директор этой библиотеки.

Во многих библиотеках мира доводилось мне заниматься и со многими библиотекарями вступать в общение. Для того, кто в книге находит умолкнувшую речь живого человека, а в тихих стенах библиотеки как бы второй свой дом, незабываемы бывают минуты молчаливых занятий в них, как не забывает человек теплоту родного очага. И в памяти моей ярко стоит высокая и худенькая женщина, с черноволосой, гладко приглаженной итальянской головкой и озабоченными, большими глазами. Итальянцы доверчивы. С ними сразу хочется разговориться, все им рассказать, пожаловаться на неудачи. Так ведь и есть — не ждала многого от Рима, и начинает оно сбываться. Надо было найти для сравнения с ленинградским манускрипт последней оперы Мысливечка «Медонт, король Эпирский» (специально изданное либретто для которой я уже микрофильмировала в Болонье) — и вот, вопреки утверждениям разных итальянских справочников, вопреки библиографии, полученной в Праге и Брно

— в основном римском месте, куда свезли музыкальные манускрипты из других римских библиотек, — в архиве библиотеки консерватории св. Цецилии рукописи «Медонта» не оказалось! Не оказалось ее и в архиве театра Арджентина, хранящем лишь новую музыку. А в другом — и последнем месте, в «Казанатензе» — под безымянным названием «партита» сохранился, да и то в неисправном виде, лишь первый акт «Медонта». Разочаровываться было тяжело, и я — словно двадцать лет была с ней знакома — тихонько «скулила» в своем уголке консерваторской библиотеки, жалуясь и рассказывая все подряд милой Эмилии Зенотти…

Знаете, — сказала Эмилия Зенотти, — библиотеки растут и пополняются новыми манускриптами, иногда из частных коллекций. Наше итальянское государство купило в 1928 году коллекцию манускриптов Мануэля де Карвалаэса (Manuel de Garvalhaes) и подарило библиотеке. Каталог ее приведен в порядок библиографом Фишем и названия манускриптов расположены в азбучной последовательности. Вот посмотрите оперную кантату Мысливечка — ее никто еще не видел, она нигде в библиографических списках не значится…

Добрая директриса, конечно, утешала меня, хотела от души утешить. Вздыхая, я довольно сумрачно взглянула на положенный передо мной манускрипт и почти равнодушно, насколько можно влюбленному в музыку Мысливечка быть равнодушным к его рукописям, прочитала на титульном листе:

Il Parnaso Confuso
Del Signor Abbate Pietro Metastasio
Poeta Cesareo
Musica
Del Sig. Giuseppe Misliwecek detto Boemo

(Парнас сконфуженный[39]. Синьора аббата Пьетро Метастазио, императорского поэта. Музыка синьора Джузеппе Мысливечка, названного Богемцем.)

Действительно, ни в одном из словарей, ни в одной из самых тщательных библиографий произведений Мысливечка, от Эйтнера и до Прота Джурлео, от Рацка и до Давида ди Киерра, этого названия не было ни в перечне опер, ни в перечне кантат. Охваченная холодом волнения, хорошо знакомым каждому архивному работнику, я перевернула страницу.

Передо мной была симфония-увертюра: *две валторны, два гобоя, две скрипки, виола, чембало*… Что-то очень знакомое постучалось в память. Как бывает во сне: вот-вот вспомнишь, но казалось бы, то, что стояло сейчас совсем рядом, уплывает, как

облачко, из сознания все дальше, дальше. Надо отложить в сторону, бросить напрягаться, не вспоминать. Я перелистываю страницы, пока увертюра не кончилась и не показался новый титул самого действия. Перечисляются действующие лица:… Аполлон… Мельпомена… Евтерпа… Эрато… Четыре действующих лица. Речитативы — с единственной строчкой басового аккомпанемента. Потом опять оркестр и первая ария, с повторением да капо.

Титульный лист первой оперы-кантаты Иозефа Мысливечка «Иль Парнасо Конфузо».

Я уже поняла, какое сокровище дала мне в руки судьба. Но все еще, боясь ошибиться, очень медленно, стараясь не глядеть, развернула свою тетрадку в том месте, где была списана у меня цитата из Кампера. Решаюсь, наконец, взглянуть. И все в точности так: две валторны, два гобоя, две скрипки, виола, чембало; четыре действующих лица: Аполлон, Мельпомена, Евтерпа, Эрато.

Передо мной лежало «исчезнувшее произведение», название которого было «неизвестно» — «Opera italska», — итальянская опера Мысливечка, та самая, о которой только слышал в Осецком

монастыре Отакар Кампер и которую крупнейший знаток Мысливечка в Чехословакии профессор Ярослав Челеда считал апокрифом.

Первая страница действия «Иль Парнасо Конфузо».

Когда в жизни исследователя происходит чудо, именуемое открытием или находкой, самое главное — осадить вглубь души, в самую последнюю глубь, свое волнение, не дать ему охватить пламенем сознание и не зажечь его со всех сторон сразу. Тут — как сложный узел на веревке: не рвать во все концы, не торопиться, не разрезывать, а развязывать — очень медленно, очень терпеливо. Pazienza, как написал Мысливечек Моцарту из больницы, — терпение, терпение!

4

Прежде всего — бесспорный факт: неизвестное произведение существует, неизвестное название найдено: «Парнас сконфуженный»,"Il Parnasso Confuso» и текст его принадлежит Пьетро Метастазио. На рукописи нет, к сожалению, ни года, когда оно было исполнено, ни места, где его исполняли. Но с помощью

имеющихся двойных примет — по линии Мысливечка и по линии Метастазио — установить возможное время очень легко.

Начну с «линии Мысливечка»: пятнадцатого мая 1771 года он держал в Болонье экзамен на академика филармонии, и, когда получил это звание, к его фамилии и прозвищу на всех печатных либретто и рукописях партитур прибавились еще два слова: «academico filarmonico». Эти два слова сразу помогают установить хронологию его произведений, даже если год на них не обозначен. Но на рукописи «Парнаса сконфуженного» этого титула нет. Значит, можно с гарантией почти абсолютной (оставляю один шанс на небрежность копииста), считать, что вещь эта написана Мысливечком до 1771 года.

Теперь посмотрим «линию Метастазио» и раскроем томик его сочинений. Здесь все ясно — либретто «Il Parnasso Gonfuso» написано для Кристофора Глюка, чтоб быть положенным на музыку к определенному историческому сроку — к 20 января 1765 года. Что связано с этой исторической датой, для которой «императорский поэт» сочинил свою оперу-кантату? Венчание австрийского императора Иосифа II с баварской принцессой. В печатном тексте «Сконфуженного Парнаса», по установившемуся обычаю таких «посвящаемых» кантат, сказано черным по белому с полной ясностью: кончается увертюра, выступает Аполлон и речитативом призывает муз прославить своим пением счастливое событие: Иосиф Второй сочетается с лучшей звездой Баварии, принцессой Марией-Иозефой.

Но если кантата-опера Метастазио *приурочена* к празднованию этого «сочетания», о котором, кстати сказать, было известно со времени «помолвки», то есть намного раньше, это не значит, что она могла быть написана в январе 1765 года или даже в конце 1764-го. Исполняли кантату сами «королевские особы», и ставилась она во дворце. Ее надо было разучить с неопытными сиятельными певцами и певицами, к ней надо было подготовиться оркестру, декораторам, костюмерам; ее, наконец, должен был прочесть и одобрить министр королевских увеселений. И все это относит срок написания кантаты, вероятней всего, к середине 1764 года. Учесть надо и еще одно. «Посвящение» большого творческого труда не всегда предусматривается в самом процессе его создания. Поэты и музыканты посвящают свои вещи, как дарят, уже готовыми, уже позднее. Но тут речь идет о посвящении *самому* событию, то есть об историзме вещи. И опять вдвигается маленькое «но»: «историзм» отмечен в самой вещи лишь одной строчкой речитатива Аполлона, слова которого, без ущерба для смысла всей вещи, можно заменить любыми другими — адресовать их ко

дню рождения совсем иных людей, к юбилею чьей-нибудь победы, к чему угодно, к кому угодно. Так ведь делалось и тогда, и позднее, и раньше. Даже если в данном случае этого не могло быть с текстом Метастазио, оно могло случиться с партитурой Мысливечка.

Допустим, что он услышал о «Парнасо Конфузо» задолго до январской постановки в Вене и даже заполучил его текст еще до своего отъезда в Италию (разумеется, если текст этот к тому времени был уже написан). Допустим даже, что он попробовал свои силы на нем и создал музыку к этой кантате, первую большую вокальную музыку, еще не имея достаточно знания для того, чтобы справиться с целой настоящей серьезной оперой (opera seria) в трех актах, с ариями, речитативами, дуэтами, трио… И даже посвятил это свое раннее детище ко дню рождения знакомому по иезуитской коллегии, любимому преподавателю аббату Каэтану Бржезиновскому. Реально такое допущение? Вполне реально, хотя оно, может быть, в дальнейшем ходе исследования и не понадобится. За него говорит осторожная фраза Отакара Кампера, что первая «итальянская опера» могла быть написана Мысливечком еще на родине, до его отъезда в Италию.

Однако в лежащей передо мной партитуре Мысливечка «Il Parnasso Confuso», тоже черным по белому, стоят, как и в печатном либретто Метастазио, имена Иосифа Второго и баварской принцессы Марий-Иозефы. Кантата Мысливечка тоже приурочена к их свадьбе.

Вернемся поэтому снова на «линию Мысливечка» и попробуем разобраться в сложной творческой хронологии его венецианского периода. Я уже писала, что *некоторые* ранние словари приурочивают его первую «пармскую» оперу к 1764 году. Но у основного биографа Мысливечка, Пельцля, очень точно (до названия числа и месяца) указавшего дату выезда Мысливечка из Праги в Италию, года постановки его первой оперы в Парме вовсе *не указано*.

По либретто и газетам мы знаем, что в Неаполе, куда повез Мысливечка неаполитанский посол, его первая из ставших известными опер, «Беллерофонте», прошла 20 января 1767 года. Пешетти умер в самом начале 1766 года. И для переезда из Венеции в Парму, написания и постановки первой оперы остается, в сущности, лишь год 1765-й, поскольку весь 1764-й Мысливечек занимался у Пешетти. Мог ли он написать своего «Парнасо» *после* «Беллерофонте»? По чудовищной его загруженности с этой даты и до 1771 года, который, как раньше было указано, замыкает собой по линии Мысливечка возможную дату написания «Парнасо», это

просто немыслимо. Взгляните только!

20 января 1767 года. «Беллерофонте» в Неаполе.

Тогда же «Трехголосная кантата» в честь Карла III в Неаполе.

Ранняя весна того же 1767 года. Повторение «Беллерофонте» в Сиене.

4 ноября 1767 года. «Фарначе» в Неаполе.

26 декабря 1767 года. «Триумф Клелии» в Турине.

Три оперы и кантата в один 1767 год! И с разъездами по всей Италии, берущими немало времени: Парма — Неаполь — Сиена — Неаполь — Турин.

Из Турина весной он отправляется в первую свою побывку на родину. С собой Мысливечек везет партитуру «Беллерофонте», которого ставит под собственным управлением в Пражском оперном театре. К концу года он опять в Италии и пишет для Падуи кантату «Нарциссо»; для Флоренции оперу «Иперместра»; опять для Падуи оратории «Семейство Тобии» и «Иосиф узнанный»; для Болоньи оперу «Ниттети»; наконец, в январе 1771 года с огромным успехом проводит во Флоренции своего «Монтецуму», а 15 мая, тоже 1771 года, едет в Болонью и сочиняет на «испытании», в один день с Максимом Березовским, сложный «антифон» и получает, опять вместе с Березовским, звание академика. За каких-то неполных два с половиной года — с конца 1768-го по начало 1771-го — он «выдает на-гора» три большие оперы, кантату, несколько ораторий. Да если б стало куда втиснуться еще и «Парнасу сконфуженному» — это было бы совершенно бессмысленно: нельзя воспевать свадьбу императора австрийского спустя год, или два, или три после того, как она отпразднована! И самая ясная, самая убедительная логика возвращает нас к дате 1765.

В тот же год, когда воспели событие в Шенбруннском дворце в Вене, его не могли не отметить и в театре герцогского дворца (Дукале) в Парме. Там как раз в это время «герцогствовал» молодой испанский инфант, находившийся в родстве с австрийским домом. Надо сказать, что почти все мелкие итальянские правители были в родстве с австрийским императором. Габсбургские принцессы были просватаны (или выданы): эрцгерцогиня Иозефа за короля обеих Сицилий; эрцгерцогиня Мария-Каролина — за неаполитанского короля; эрцгерцогиня Мария-Амалия — за герцога Пармского. Свадьба Иосифа II Габсбурга не могла поэтому не найти отклика и в Парме. Жил ли уже Мысливечек в Парме, где, по словарю Грова, «он имел роман с Лукрецией Агуйяри, невероятные трюки которой удивляли мальчика Моцарта в 1770 году», или поехал в Парму по специальному приглашению (по словарю Менделя), но

при всех обстоятельствах его пребывание там совпало со временем, когда габсбургские родичи «чествовали» бракосочетание Иосифа II.

«Сконфуженный Парнас» с музыкой Глюка прошел в Вене. И первая большая вокальная вещь, какую Мысливечек мог в этот год — 1765-й — поставить в Парме, логически неизбежно должна была быть «Парнасо Конфузо», оперой-кантатой, непосредственно откликающейся на торжественное событие в семье Габсбургов.

Либретто Метастазио могли прихватить с собой в Италию и граф Дураццо, и сам Мысливечек. И Мысливечек мог использовать для своей вещи уже созданную им симфонию-увертюру, уже бродившие в его воображении, а может быть, и реализованные темы для арий, и уже полученные у Пешетти уроки речитатива. А побывав на родине в 1768 году, он мог показать этот свой первый опыт в Осецком монастыре до или после того, как продирижировал «Беллерофонте» в Праге. И название «Opera italska» с тех пор прилепилось к его «Парнасо» в Осецком монастыре.

Как ни подходи к этим насыщенным годам, как ни объясняй их, одно остается бесспорным: короткий венецианский период нача*л*а жизни Мысливечка в Италии был тем трамплином, что с необъяснимой быстротой вознес молодого чеха блестящим и внезапным взлетом буквально на вершину славы. Без ясного представления об этом первом, венецианском, периоде нельзя хорошо понять и последовавшие за ним пятнадцать лет жизни Мысливечка в Италии. Может ли читатель, уже прошедший со мной долгими дорогами исследования, сказать сейчас самому себе, что в Венеции Иозеф Мысливечек пережил только накопление или, как принято говорить о творцах, только *собирательное* время своего большого выхода в музыку? Не похожа ли венецианская стадия его биографии скорей на бурные ручьи начинающейся *отдачи* уже созданного и накопленного им на родине?

Вот если представить себе, что эта неизвестная «первая опера» Мысливечка была обнаруженной сейчас мною кантатой «Сконфуженный Парнас», начатки которой заложены были еще в Богемии, все становится на свое место. Нужный кубик в мозаике укладывается по рисунку, и загадка двух столетий оказывается не только разрешенной, но и объясняющей все, что произошло с Мысливечком позднее, — весь неожиданный головокружительный успех, свалившийся на него с такой ранее необъяснимой быстротой. Забегая вперед, дадим заглянуть читателю в солидную штутгартовскую энциклопедию, красноречиво рассказывающую об этом успехе:

«Вскоре после этого (то есть уроков Пешетти в Венеции) поставил он в Парме на сцене первую свою оперу, название которой пришло в забвение, и притом с таким успехом, что он непосредственно после этого был призван сочинить ко дню рождения короля серьезную драму «Беллерофонте». Это произведение произвело в буквальном смысле фурор, «andó a stelle», то есть вознесло к звездам, как выражаются восторженные партенопийцы[40], решительно заложило *фундамент на целое десятилетие для славы обожествляемого маэстро, хвала которому гремела по всему полуострову и присутствие которого оспаривали друг у друга, кипя от зависти, главные его города, маэстро, который был засыпан знаками почести и богатыми подарками и под конец должен был испытать превратность счастья.*

Не могло бы этого быть, если б успех «Парнасо Конфузо» в Парме не проложил дорожки к такой необычайной славе. Удавшееся посвящение к королевскому празднику должно было не только захватить Парму, но и понравиться присутствовавшему на нем неаполитанскому послу. Теперь нам ясно, почему и как этот посол мог очутиться в Парме! А характер кантаты действительно таков, что, естественно, подал этому послу мысль взять с собой Мысливечка для подобной же работы, то есть для оперы уже в честь неаполитанского короля в самом Неаполе.

Здесь читатель «может» предъявить мне жестокую претензию: «Мог, мог, мог» — мог быть, мог написать, могло случиться не слишком ли много «могов» и могут ли эти «моги» зачитываться в научной исследовательской работе как нечто серьезное?

Отвечу читателю бесспорным документом из неаполитанского государственного архива. Не сразу дала неаполитанская джунта свой заказ неведомому молодому чешскому композитору, да еще такой ответственный, как «Беллерофонте». Нужно было получить высочайшее одобрение на этот заказ и объяснить разумность его неаполитанскому народу. И вот в архиве хранится документ, объясняющий причину заказа такой ответственной оперы молодому неведомому композитору. Во-первых, сообщает джунта, заказ был вызван *«самыми лестными рекомендациями его», полученными джунтой;* и, во-вторых, *«также и сочинениями, которые были им (Мысливечком) представлены, как инструментальными, так и вокальными».*

Наилучшие (favorevolissimi) рекомендации дал, разумеется, сам неаполитанский посол, привезший с собой Мысливечка в Неаполь в сентябре 1766 года (когда был оформлен заказ на «Беллерофонте»). Возможно, к ним прибавилась и рекомендация графа Дураццо. А представленные Мысливечком сочинения, как

инструментальные, так и вокальные, говорят о многом. Прежде всего о том, что они у него *были*. Инструментальные вещи — это, конечно, симфонии, найденные позднее в графском архиве князей Вальдштейнов, созданные Мысливечком еще на родине. Вокальные вещи… среди них, несомненно, был «Сконфуженный Парнас», только что с успехом исполненный в Парме. Это он стал известен в Осецком монастыре как «италска опера» чешского композитора Мысливечка; и это он безымянно вошел в некролог Пельцля, а оттуда во все словари, как его первая опера, принесшая ему большой успех в Парме и послужившая толчком для заказа второй.

Глава девятая

Che più fecondo è molto
D'ogni fecondo labbro
Quando sincero in volto
Tutto si mostra il cor.

P. Metastasio

«Il Parnasso Confuso»[41]

1

Но что же это такое — вновь открытая первая опера молодого Мысливечка «Сконфуженный Парнас»?

Старик Метастазио написал свой текст для Глюка, специально к свадебному празднеству Иосифа Второго и баварской принцессы. Поставленный и разыгранный в Шенбрунне, в личных императорских апартаментах, 24 января 1765 года четырьмя членами габсбургского семейства, — принцессами Марией-Элизабеттой, Марией-Амалией, Марией-Каролиной и Иозефом; продирижированный герцогом Леопольдом, сидевшим у чембало, и «протанцованный» в балете не кем иным, как будущей французской королевой Марией-Антуанеттой, он был чем-то вроде семейной королевской самодеятельности, очень интимной и неповторимой. Это придворное зрелище запечатлено было в двух картинах современного ему художника, а картины увезла с собой в Париж Мария-Антуанетта, и они висят сейчас в музее Версаля.

По широкому обычаю, существовавшему в те времена, каждое либретто, написанное поэтом для определенного композитора, позднее могло быть использовано десятки раз не одним, а самыми разными музыкантами. И о том, что на текст «Сконфуженного Парнаса» была создана *не только* одна-

единственная музыка Глюка и *не только* один-единственный раз был он поставлен, нам красноречиво говорят комментарии во всех сочинениях Метастазио, изданных и во Флоренции, и в Вене, и в Лондоне в том же XVIII веке. О вещах, положенных на музыку несколькими композиторами, в этих комментариях всегда указывается, *кем* они положены на музыку в *первый* раз. О «Сконфуженном Парнасе» говорится: «Сконфуженный Парнас» — театральное празднество, написанное по заданию правительства автором (то есть Метастазио) в Вене и представленное *в первый раз* с музыкой Глюка…»[42] Либретто могло быть использовано и другими музыкантами в другие разы в других городах, а если б дело ограничилось лишь одним «самодеятельным» шенбруннским спектаклем, то в комментарии было бы указано не «в первый раз», а «один раз», не in prima volta, a una volta.

Для биографов Глюка, кстати сказать, эта вещь представляет особый интерес. Можно было бы отметить целый ряд по меньшей мере странных обстоятельств, предшествовавших у Глюка написанию этой праздничной кантаты. В 1867 году была опубликована в Вене секретная переписка Иосифа II с Марией-Терезией. В этой переписке есть два письма (от 23 и 26 марта 1764 года), говорящие о крайнем недовольстве Иосифа II графом Дураццо. Этот последний упорно выдвигал своего любимца Глюка на пост придворного капельмейстера, давно занятый фаворитом двора Рейтером. В 1760 году это привело даже к конфликту — Глюк не был утвержден, Рейтер остался, а Иосиф II «за интриги» невзлюбил Дураццо. В упомянутых выше мартовских письмах он резко пишет Марии-Терезии, что советует ей «удалить Дураццо с его женой из Вены», потому что они и без того уже «наделали довольно беспокойства». Граф Дураццо и был удален из Вены послом в Венецию; а Глюк, оставшийся верным своему другу в его немилости, тотчас же расторг свой договор и ушел со службы венскому двору. Произошло это в 1764 году.

Его биограф Макс Аренд пишет по этому поводу: «В отношении обязанностей и заработков Глюка для десятилетия 1764–1774 мы блуждаем в потемках, потемках, которые мог бы рассеять только венский архив». Надо тут добавить, что и другой исследователь Глюка, Рудольф Гербер, гораздо позднее Аренда, а именно в 1950 году, повторяет о темноте, окружающей для биографов Глюка десятилетие 1764–1774.

И вот странность номер первый: несмотря на его разрыв со двором после ухода Дураццо, Глюк тем не менее в том же году получает приглашение написать музыку к празднеству свадьбы Иозефа II, и, *несмотря* на уверения биографов о наступившей «темноте» в биографии Глюка, мы его видим в 1765 году в

полном освещении придворного празднества как автора музыки «Сконфуженного Парнаса».

Но это только начало странностей. Метастазио *никогда* до «Сконфуженного Парнаса» не писал *для* Глюка. И *после* этой (и еще другой кантаты, «Corona») для Глюка тоже не писал. Композитором, для которого Метастазио писал в Вене свои либретто в первую очередь, был Кальдар. Но Глюк, хоть и бравший тексты Метастазио (после других музыкантов), всем своим стремлением к оперной реформе, к серьезности в музыке, к более глубокой обрисовке характеров был противником Метастазио. Мы уже знаем, что излюбленным его либреттистом еще в конце сороковых — начале пятидесятых годов был Кальцабиджи, поэт-реалист, пошедший по следам Руссо, проповедник «близости к природе» и автор написанного для Глюка либретто «Орфея», поставленного 5 октября 1762 года в Венском театре. Кто знает всю огромную полемику, окружившую эту оперу, и весь жар и восторг, сопутствовавшие ей во Франции, тот понимает, каким ударом для Метастазио была реформаторская роль Глюка, выступившего в «Орфее» против итальянской оперы и против самого Метастазио. А тут вдруг, будучи уже признанным новатором, порвав с венским двором, бросив перчатку тому музыкальному вкусу, который царил в обществе, Глюк вступает в творческий союз с нелюбимым Метастазио и пишет торжественную, праздничную кантату для обидевшего его габсбургского семейства!

Но, может быть, он в этой кантате проявил себя, как во всех предыдущих вещах, углубленным мастером-революционером, смелым новатором? Ничего подобного! *Странность номер два:* он вдруг вернулся к покинутой им традиционной форме. Сам Макс Аренд, удивляясь этому, пишет, что в «Сконфуженном Парнасе» Глюк — «весь грация и рококо». Оставим, однако, все эти странности биографам Глюка и вернемся к Мысливечку. В истории его взаимоотношений с Глюком «Сконфуженный Парнас» — первая «точка совпадения», о которой я коротко упомянула в седьмой главе. Может ли быть случайным обращение молодого чешского композитора, задумавшего попытать свои силы в опере, к тексту Метастазио почти одновременно с Глюком? К тому же самому тексту, в то же самое время и почти по такому же поводу? Не говорит ли скорей это «совпадение» о влиянии Глюка и, во всяком случае, о несомненном знании Глюка — может быть, даже личном знакомстве с ним еще в те годы, когда молодой Мысливечек только собирался выехать в Италию? И посмотрим, что же это за текст, легший в основу первой его большой вокальной вещи.

Опера-кантата «Сконфуженный Парнас» имеет увертюру и только одно действие. Участвуют в ней четыре действующих лица.

В старинных итальянских театрах сцена была не ящикообразной, а несколько овальной формы, как яйцо, облегчающей художнику-декоратору создавать иллюзию уходящей вдаль перспективы. Перед нами — в описании Метастазио — лесистые склоны священной горы Парнас. Глубокий, кажущийся неземным покой царит на сцене. Далеко в зеленом дыму — долина Фокиды. Справа, на вершине горы, силуэт гигантского, готового к взлету Пегаса — этого коня вдохновения, перешедшего из греческой мифологии в религиозные мифы мусульман. А у склона скалы, на которой он взвился, текут зеленые воды Иппокрены. И лавровые кущи склонились над ними, потому что ведь лес на Парнасе не просто лес — это лес бессмертных, вечнозеленых лавров. Слева, на другом склоне, среди бархатных трав в живописном беспорядке (irregolarmento situati) расположились божественные сестры — музы Евтерпа и Эрато со своими инструментами, цитрой и свирелью, а поодаль муза Мельпомена. В сияющем блеске появляется перед ними лучезарный бог Аполлон.

Не знаю, читал ли Пушкин Метастазио — в его время Метастазио уже был переведен в России, хотя и не полностью. Но как-то, по внутренней высокой красоте и тишине, по величавости образа, этот парнасский пейзаж напомнил мне Пушкина:

> В рощах карийских, любезных ловцам, таится пещера,
> Стройные сосны кругом склонились ветвями и тенью.
> Вход в нее заслонен, сквозь ветви, блестящим в извивах,
> Плющом, любовником скал и расселин…

На оперные спектакли, приуроченные к праздникам «великих мира сего», театры не жалели денег, кстати сказать отпускавшихся из королевских карманов. Великолепны были декорации, роскошны костюмы. Итальянцы, правда, не любили машинных чудес, всякого рода проваливающихся чертей и взлетающих ангелов, чем увлекались во Франции. Но зато они, как в цирке, оставляли в некоторых театрах большой круглый бассейн в центре зрительного зала, наполнявшийся водой (так было, например, в пармском театре Фарнезе), и на этой воде происходили сражения, бегали кораблики, длинные галеры с невольниками в цепях, державшими изукрашенные весла, везли пленных принцесс. А главное — свет. Наши электрические прожекторы не сильнее тех потоков света, какие бросались

тысячами плошек и свечей, одноцветных, разноцветных, отраженных во множестве зеркал, на тогдашнюю сцену. То были зрелища не только эффектные. Они переносили зрителя в мир сказочной красоты и небывалого на земле благородства, которое если не взывало к совести, то воспитывало воображение хотя бы небольшого количества среди тысяч присутствовавших людей. И если эти тысячи громко переговаривались, беспутствовали за тяжелым бархатом лож, предавались лихорадке игры в «фараон», опьяненные звоном льющихся дукатов, или жевали громко в гостиных за ложами, где хозяйничали, как в трактире, повара, то любители высокого уходили целиком в слух и зрение, хвалили и порицали с подлинной критической страстью, а Руссо, например, приехав в Италию, потребовал для себя изолированной ложи, чтоб смочь целиком отдаться музыке…

Было ли что-нибудь в этой праздничной кантате способное дать зрителю больше, чем простой зрелищный эффект, — то есть имелось ли какое-нибудь содержание в «Сконфуженном Парнасе»?

Аполлон спускается к музам с необычной для него торопливостью. Тишина священного Парнаса резко нарушена, никто не смеет молчать в этот день — за работу, за работу, сестры-девственницы! Но в чем же дело, почему и ради чего браться за работу трем музам? Потому что Амур, бог любви, соединил державного Иосифа с самой яркой звездой баварского королевства, и это надо воспеть, прославить… А много ли дается времени на подготовку? До новой зари (la nuova Aurora!), отвечает Аполлон. И вот теперь, после быстрых речитативов, наступает смущение и растерянность на Парнасе, и священная тишина вдруг переполняется шумом. Задание! В кратчайший срок! Как его сделать? Кто его сделает? Сама Мельпомена, эта «муза песни, потом жалобной, печальной песни, потом муза трагедии», как аттестуют ее старые словари, теряется и не знает, что ответить:

> In un mar che nin ha sponde…
> Senza remi e senza vele…[43]

Сестры-музы почти бунтуют, и рассерженный Аполлон хочет уйти от них. Но тут они спохватываются. Им невозможно остаться одним, без его помощи, — у них ничего не выйдет! Аполлон, возвращаясь, поет свою вступительную арию-обращение к музам. Она как будто трогает сестер. Нельзя терять ни минуты, и первой решается Эрато. Вырывая цитру из рук Евтерпы, сама себе аккомпанируя короткими пиччикато, начинает она призывную

арию к Амуру.

Слова Эрато идут к сердцу, они зажигают в музах желание петь. Мельпомена деловито спрашивает, на какую же тему создать зрелище? Не разыграть ли историю брака Феттис и Пелея? Эрато с пренебрежением отводит ее: нельзя — слишком испета, затаскана. Тогда, может быть, о Геркулесе и Гебе? — Выхолощено (sterile), — резко обрывает Эрато. — О Психее? — Нереально, фантазия! — вступается Евтерпа… Ни одна из этих тем не хороша, ни на одну не хотят петь музы, аллегории надоели, исчерпаны, стали тривиальными, навевают скуку, мифы безжизненны, устарели, выхолощены, сказания лживы… Что же тогда выбрать? Какие слова? А много ли вообще значат слова, когда нужно тронуть сердце! И тут выступает Аполлон с мудрым советом: переложить всю силу действия с легенд и мифических аллегорий на *искренность и глубину человеческого чувства:*

Che più fecondo è molto
D'ogni fecondo labbro
Quando sincero in volto
Tutto si mostra il cor.

Что за простые и удивительные стихи, бьющие в одну-единственную цель, выражающие одну-единственную мысль, стихи, которые можно было бы поставить эпиграфом ко всей музыке XVIII века, если б очистить ее от виртуозничания певцов и певиц. Я привожу их по-итальянски, потому что итальянские стихи можно читать и не зная языка, — так музыкальны даже одни только звуки, составляющие их. «Куда плодоносней, чем самые велеречивые губы, может быть один искренний взгляд, целиком открывающий сердце». Перевести эту мысль можно на десятки ладов, но смысл ее остается неизменным, потому что она проста, цельна и несложна. Обращение Аполлона захватывает обитательниц Парнаса, следует дуэт, за ним хор… и конец.

Что же происходило на сцене? Страничка из эстетических теорий своего века, спетая в лицах? Подготовка к зрелищу, то самое «предварительное действие», которым назвал Вебер одну из прелестных своих вещиц — «Приглашение к танцу», превратившееся из призыва в самый танец, из подготовки — в само зрелище?

Метастазио в этом, казалось бы, пустячке, изящном, но пустячке, дал, в сущности, целую философию жанра, то, к чему, как ни странно, стремятся сейчас многие, самые молодые, самые новые писатели, — вырваться из оков определенной, устоявшейся формы, называемой романом, рассказом, поэмой, симфонией, и

заговорить «о внешнем мире внутренним монологом», то есть дать само искусство в подготовке к искусству — новый жанр из самого стремления человека к творческому разговору. И первой «оперной» вещью молодого начинающего чешского композитора, его драгоценной «Opera italska», считающейся сейчас на его родине апокрифом, суждено было быть написанной на этот удивительный текст Метастазио.

2

Прошлое человечества — драгоценная сокровищница неисчислимых богатств. И не только потому, что эти богатства *были*, то есть существовали когда-то реально во времени, созданные творческим горением, страстями и страданиями человека, а потому, что Время с удивительно живым, как будто исполненным сознания и видения мудро-бережливым тактом оставляет для последующих поколений людей следы в прахе веков, следы, по которым канувшее в Лету прошлое можно прочесть, угадать, восстановить, воскресить, сказав ему, как некогда было сказано Лазарю: встань, возьми постель свою и пойди. Один из таких следов не ускользнул от меткого взгляда профессора Прота Джурлео, и он обратил мое внимание на него.

В книге Бруно Брунелли о падуанских театрах имеется никаких сомнений не оставляющая заметка о том, что еще 30 августа 1763 года, то есть за два с лишним месяца до выезда Мысливечка из Праги (напомним читателю, что выехал он, по Пельцлю, 5 ноября), в Падуе была исполнена в честь военного интенданта Марина Кавалли певцами Казати и Гуаданьи кантата на слова графа Николо Муссато с музыкой Мысливечка. Это значит, что еще у себя на родине Мысливечек мог получить и от Дураццо, и от военных властей, и от проезжих импресарио заказ для Падуи на такую кантату — ведь еще бродили неизжитые настроения только что закончившейся Семилетней войны, шли в разных местах торжества и чествования победителей, Мысливечка уже хорошо знали на его родине как музыканта, и отсюда падуанская кантата (видимо, на два голоса), которую он написал и вручил отъезжающим. В той цитате из Отакара Кампера, где говорится о четырехголосной «опере» с действующими лицами Аполлоном, Евтерпой, Эрато и Мельпоменой, то есть о расшифрованном мною сейчас «Сконфуженном Парнасе», который был подарен (venovan) Мысливечком осецкому аббату Каэтану, есть еще одна фраза: «Этому аббату подарил Мысливечек *еще несколько кантат».* В числе подаренных,

возможно, была и посвященная Кавалли.

О ней мы знаем пока только лишь то, что она «была». Но как много доказывает это коротенькое словечко для исследователя! Опять — в который раз — в пух и прах распадается созданное Пельцлем представление о юноше пражанине, выехавшем в Венецию учиться у Пешетти, чтоб уметь писать для голоса. Мысливечек и до Венеции пробовал писать и писал для голоса, что доказывает падуанская кантата и быстрота, с какой он получил заказ для Пармы. Связанный уже первыми связями и знакомствами с Италией, известный австрийскому послу в Венеции, графу Дураццо, имевший первый опыт создания торжественных кантат и, может быть, уже получивший первые похвалы за них (вряд ли, не имей он успеха, осталась бы память о его музыке в театральных анналах Падуи) — таким приехал Мысливечек в Венецию и с первых же дней был загружен работой, охвачен творческой лихорадкой, полон музыкой и музыкальными впечатлениями — вот что уберегло его от всех соблазнов тогдашнего музыкального венецианского быта, манеры «жить по-музыкантски».

Пельцль, а за ним все прочие, также и Гров, связывают дальнейшее продвижение Мысливечка по Италии с городом Пармой, а Гров добавляет при этом, что он «жил в Парме и имел там любовную связь с Лукрецией Агуйяри». Поедем же вместе с Мысливечком в музыкальный город Парму, пользовавшийся тогда, как один из крупнейших итальянских центров, большой славой.

Выехать из Венеции в Парму нужно было прежде всего на лодке, водным путем, какой в то время из Венеции был обязателен. Если гребцы нанимались быстрые, в соответствии с теперешними итальянскими «rapido», скорыми поездами, то они очень «rapido», гребя с невероятной быстротой, доставляли путника из островной республики на первую «материковую» станцию, Падую (или Padova, как величаво говорят итальянцы). Вряд ли Мысливечек, живший в Венеции уже целый год, не съездил в Падую до этого, тем более что город святого Антония Падуанского, с его праздничной ярмаркой в честь прославленного святого, с его учеными университетскими коллегиями и дивными памятниками старины, а также с большим музыкальным вкусом его руководителей явно симпатизировал Мысливечку еще с 1763 года.

Забегая вперед, скажем, что именно в Падуе, насколько до сих пор могло быть установлено, прошло шесть больших его вещей: двухголосная кантата в 1763 году, четырехголосная кантата «Нарцисс» в 1766 году; оратории «Освобожденная

Бетулия» (Betulia Liberate) и «Иосиф узнанный» (Giuseppe riconosciuto) в 1771 году; на fiera, ярмарке 1774 года, — опера «Атида», и, наконец, спустя два года после смерти Мысливечка падуанцы вновь поставили его ораторию «Страсти господни» (La passione de Gesu Christo). Падуя была сугубо католическим, сугубо религиозным городом, ценившим серьезную церковную музыку и еще со времен Матэя Черногорского, долго в ней жившего, знакомым с чешским музыкальным творчеством. Именно в Падуе получил ведь Матэй Черногорский (по Челеде — возможный дальний свояк или родич Мысливечка) прозвание padre Boemo, отец-богемец; и почти наверняка в той же Падуе стал и Мысливечек с 1763 года прозываться Богемцем, Il Boemo.

Так вот, причалив к речной пристани в Падуе, Мысливечек должен был отсюда ехать дальше в Парму. Но вряд ли мог он быстро выбраться из Падуи. Один из исполнителей в его ранней кантате, прославленный певец Гуаданьи, был еще в городе. О Гуаданьи, помимо его личных заслуг, известно, что он первый обучил искусству сцены «кухарочку» Катерину Габриэлли, уже прогремевшую на всю Европу, и первый, хоть и был кастратом, дал ей уроки любви. Правда, Габриэлли давно бросила его, но вряд ли мог Гуаданьи забыть ее так же быстро, тем более что на каждом шагу приходилось ее вспоминать: она была в Вене фавориткой всесильного министра Каунитца, управлявшего тронами и князьями; она уже выкидывала свои невероятные «штуки», похожие на анекдоты, но бывшие фактами; и россказнями о ней был полон мир, полна Падуя, ожидавшая ее скорого проезда из Вены на родину. Уже в Падуе должен был Мысливечек оказаться в атмосфере «слухов и вымыслов», окруживших сказочным ореолом имя Габриэлли, даже если он не успел услышать о ней раньше, в Праге или в Вене.

Но словари в интимной биографии Мысливечка ставят на первое, в порядке последовательности, место имя Лукреции Агуйяри и только на второе — Габриэлли. Начнем поэтому, не вступая в полемику со словарями, рассказывать об Агуйяри.

В 1743 году в Ферраре у знатного вельможи родилась незаконная дочь, которой дано было имя Лукреция, а народ итальянский, любящий давать прозвища, назвал ее «La Bastardina» или «La Bastardella», «Незаконка», — прозвище, так и оставшееся за ней на всю ее жизнь (а жила она всего сорок лет). У девочки открылся необычайный голос с огромнейшим диапазоном, и вниз и вверх на октаву превышавшим обычные возможности человеческого пения. Отец дал ей хорошее образование, поместил в монастырь, где она обучилась пению у знающего музыканта, аббата Ламбертини. Двадцати лет она выступила во Флоренции в

опере, где тотчас же прославилась, главным образом тем, что доходила в пении до верхнего до (До^6) и делала трели на fa (Fa^5), чего другие певцы делать никак не могли и что должны были специально вставлять для нее в арии композиторы. С первого выступления во Флоренции началось ее триумфальное шествие по Италии — триумф в Неаполе, в Милане, приглашение в Лондон, где она запросила «бешеные деньги» — по 25 ООО франков за исполнение в один вечер двух песенок[44]. Потом она вернулась в Италию и дожила свой короткий век в Парме, где умерла и где сейчас, в консерватории, висит ее портрет и чтится ее имя «пармской виртуозки». В Парме прошла большая часть ее жизни, и тут она вышла замуж за придворного композитора маэстро Колла и начала петь после свадьбы, из семейного патриотизма, исключительно в очень посредственных его операх и, как неизменно добавляют ее биографы, «пользовалась хорошей репутацией», чего почти ни об одной певице XVIII века не добавляют к их жизнеописанию.

Во время своего первого путешествия с отцом в Италию четырнадцатилетний Моцарт познакомился в Парме (между 17 и 24 марта 1770 года) с Лукрецией Агуйяри в ее доме, куда он и отец его были приглашены к обеду. Встретила она их как хорошая хозяйка, спела для них три арии и очень понравилась отцу и сыну. Вольфганг коротко перечисляет ее достоинства в письме к сестре: «1) имеет прекрасный голос, 2) галантное горло, 3) невероятную берет высоту — следующие ноты и пассажи спела в моем присутствии» — и прилагает к письму ноты, пропетые Агуйяри. А отец его описывает эту встречу подробно: «В Парме синьора Гуари, или так называемая Бастардина или Бастарделла, пригласила нас откушать и спела нам три арии. Невозможно было поверить, что она достигает до sopra acuto, но мои уши меня в этом убедили. Пассажи, которые написал ей Вольфганг, были в ее арии, и она их спела, правда, чуть потише, чем более низкие тона, но до того прекрасно, как свист октавы в органе. Короче, трели и все прочее сделала она так, как он ей написал, нотка в нотку. Кроме того, у нее хороший альт глубины до ноты соль. Она некрасива, но и не уродлива, временами в глазах у нее что-то дикое, как у людей, подверженных конвульсии, и хромает на одну ногу. В остальном у нее хорошее исполнение, хороший характер и доброе имя».

Этот физически довольно неприглядный портрет дописывается более светлыми красками Чарльзом Бёрни, слышавшим ее в Лондоне: «Лукреция Агуйяри была воистину чудесным исполнителем. Нижний тон ее голоса был полный, округлый, превосходного качества, а верхи, которых она

достигала, когда покидала его природный регистр (хотелось бы, чтоб она никогда этого не делала!), превосходили все, что мы когда-либо слышали… и стиль ее песен, когда она держалась натуральных верхов, был величествен; хотя патетическое и нежное не было тем, что обещала ее манера, но временами она имела выражение воистину трогательное, и она была бы способна вызвать всеобщее наслаждение и восхищение, если бы была менее дика (violent) в исполнении своих пассажей и внешность ее была бы более смягчена женской нежностью и скромностью».

Когда Мысливечек приехал в Парму, она только что вернулась из Флоренции, окрыленная своим первым успехом, темпераментная, экспансивная, не лишенная в свои годы (ей пошел двадцать второй) известной прелести. Имеющийся медальонный портрет ее, вместе с певцами Тендуччи и Казелли, условный, как и все эти медальонные портреты XVIII века, дает все же представление об исполненном жизни и решительности женском лице, с полукругами густых бровей, пухлым ртом и подбородком, прямым носом — смесью чего-то и простонародного и от «великосветской дамы», вероятно характерного для ее положения «бастардины». Иозеф Мысливечек, двадцатисемилетний, и Лукреция Агуйяри, двадцати одного года, композитор и певица, встретились, быть может, в герцогском дворце, он — как композитор и дирижер, она — как примадонна, во время исполнения «Сконфуженного Парнаса». Можно почти с уверенностью сказать, что первый шаг к сближению, несмотря на всю свою молодость, сделала именно она. Его, большого музыканта полного первых итальянских впечатлений, могла притянуть к этой мужеподобной, лишенной красоты и хромающей итальянской девушке только необыкновенная одаренность ее как певицы и это поразительное горло, не имевшее себе равных в Европе. Он написал первую оперу-кантату. Он хотел написать еще много… И то была первая «прима донна», встреченная им не на вечер и не на неделю, а на длительный срок в волшебном городе Парме.

3

Каждый итальянский город прекрасен особой своей красотой. В Венеции царствуют вода, небо и камень. Правда, цены нет этому «камню», воздвигнутому творчеством гениальных мастеров, таких, как Палладио; и забвения нет этим перламутровым краскам воды и неба, чуть тронутым кистью великого художника — природы. Но зеленая краска в этой симфонии красок —

воистину одна лишь морская краска, рожденная зеленоватой морской волной, аквамарин, а не густым изумрудным хлорофиллом садов, потому что сейчас в Венеции можно увидеть деревцо разве только в кадке, да и то редко, а в XVIII веке, когда еще зеленели берега Сан-Джорджо и других островов, ее все равно было немного. Иозефу Мысливечку, сыну лесистой Богемии, привыкшему к зеленым садам и паркам своей родной Праги и своим виноградникам в пригородной Шарке, в Венеции сильно не хватало деревьев.

Но Парма тотчас приняла его в изумрудную сень своих парков. Города Италии, построенные необыкновенными руками итальянского народа, лучшего строителя в мире, стоят, как было задумано им стоять, столетия, не изменяясь и не старея. Трудно изменить что-либо в их ансамблях, сделанных так, что дыхания не просунешь, свистом не пролезешь между их камнями. Тот самый Дюкло, чье путешествие придется мне еще не раз помянуть, пишет с завистью, как быстро и дешево строят итальянцы: знаменитый неаполитанский театр Сан-Карло, сделанный по образцу римского театра Арджентина, построен из камня в один год; а в Париже для такого театра потребовалось бы десять лет…

Но то, что написал Дюкло весной 1767 года, могла бы повторить и я весной 1962 года, вспоминая свои блуждания по улицам Пармы. И Мысливечек блуждал по ним двести лет назад совершенно так, как я. Было трудно как будто чему-либо изумляться после Венеции, а вот приходилось ему изумляться снова и снова, в каждом городе, на каждой площади.

Изумителен ансамбль собора и баптистерия в Парме. Они стоят раздельно друг от друга. Площадь вокруг них сурова. И сами они суровы в своей строгости, хотя баптистерий весь сделан как кружево. Но в этом кружеве нет ничего похожего на изысканность готики, а скорей на изъеденные временем рисунки по камню самой природы. Узкие окна симметрично сидят друг возле друга, как ячейки в медовых сотах. И цветом похожи на мед — весь ансамбль, вся площадь розоватого, с мясным оттенком, цвета, лишь кое-где чуть тронутого чернью времени.

Река, тихая, как почти все крупные реки Италии, делит город на две части. Побродив под сводами дворца Пилотта, Мысливечек должен был выйти к набережной и перебраться на ту сторону, если хотел попасть к герцогу. Был ли парк герцогов Фарнезе доступен для широкой публики? В то время во дворце Фарнезе, возвышавшемся среди парка, жил «инфант»[45] к которому на поклон приехал Дюкло. Но Дюкло и на следующий день свободно проходил по парку; мог свободно пройти по аллеям его и

Мысливечек, «музичиста», чью кантату исполняли во дворце.

Музыканты не только были вхожи в те времена во дворцовые апартаменты, они как бы состояли при них, становились их частью. «В Парме синьор Пончини состоит композитором при соборе, а синьор Колла — у принца; синьор Феррари, брат знаменитого скрипача и замечательный виолончелист, вместе с известной певицей Бастарделлой и синьорой Роджер, прекрасной клавесинисткой, бывшей преподавательницей принцессы Астурийской, — все они состоят на пенсионе пармского двора»[46], — писал Чарльз Бёрни, совершая свое путешествие по Италии в 1770 году.

Парк дворца Фарнезе очень красив, и почти не изменили его столетия, как и самый дворец, где сейчас помещается что-то военное. Вскидывая величавым лебединым жестом голые мраморные руки, стоит скульптура женщины над круглым фонтаном, возвышаясь над сидящим у ее ног мраморным амурчиком. И так же величавым взмахом свивают и развивают свои длинные шеи настоящие черные лебеди, скользя по стеклу большого герцогского пруда и заглядываясь на свое отражение в нем. Аллеи парка полны влаги, зелень густая и влажная, песок на дорожках отливает розовым, напоминая медовый цвет собора и баптистерия, но в этом поэтическом уголке, подходящем для романа любого века, вряд ли мерещился Мысливечку образ Лукреции Агуйяри. Вернее предположить, что «обаятельный» (fascinating) чех и необыкновенная певица находили удовольствие в обществе друг друга у клавесина, и он показывал ей свои вокальные опыты, она пела ему свои арии — музыка могла быть главною силой в этой любви, если действительно была любовь.

«Синьор Колла», служивший у принца, был посредственным композитором, долгие годы знавшим Лукрецию. Она вышла за него замуж после многих своих успехов, но уже в Лондоне именуется его супругой и обнаружила необыкновенно хозяйственные качества — расчетливость и жадность к деньгам. Обычно перед своими ангажементами Агуйяри ставила условием — оперу «синьора Колла», мужа своего, поскольку ни в какой другой петь не соглашалась. И это, помимо ее собственных высоких гонораров, приумножало их общую семейную кассу. «Хорошая репутация» этой певицы во многом сводилась, очевидно, к ее домовитости и супружеской верности. Ни один источник не говорит о том, что она проявляла щедрость или великодушие, помогала в беде своим товарищам-музыкантам. Но зато в каждом упоминается ее дикая несдержанность и какая-то необузданная сила, которую она вкладывала в исполнение своих арий. Все это не могло не просачиваться и в любовный эпизод

(love affair), первый для Мысливечка в Италии. Он был скорей всего начат не им, но зато закончен им самим, тем более что обрывать отношения, укорачивать связи, делать их мимолетными и скоропреходящими учила тогдашних музыкантов сама профессиональная обстановка: они почти не оставались подолгу ни в одном городе и меняли их не вместе, а в одиночку, отправляясь туда, где заказывалась новая опера, приглашалась певица на исполнение роли, подписывался новый ангажемент, и было это не в одной Италии, приходилось многим из них надолго покидать ее — для Франции, Англии, России. Поговоркой сделалось среди них быстрое: «ho recitato a Milano, vado recitare a Torino» — «выступил в Милане, еду выступать в Турине».

Спустя восемь лет после первой встречи с Мысливечком Агуйяри пела в его опере «Demetrio», весной 1773 года, в только что отстроенном «Театро Нуово» старинного университетского города Павии. Но Мысливечек был уже не тот, не начинающий, скромный и задумчивый, здоровый в своей нетронутой чешской чистоте, а издерганный новой любовью, если это была любовь, ворвавшейся или, может быть, вползшей в его жизнь и эту жизнь исковеркавшей. То был Мысливечек в цепях невозможной связи с Катериной Габриэлли и в расцвете своей огромной, молниеносной славы, повысившей лихорадку тогдашнего его существования, но вряд ли давшей ему счастье и удовлетворение.

Говорить о личных переживаниях музыканта, не имея никаких документальных данных, ни строчки в письме, ни единой обмолвки им самим в «посвящениях», которые тогда почти не делались (оперы ставились в честь их светлостей и величеств, субсидировавших театры или содержавших оперу на свой счет)[47], а только по кратким указаниям словарей, — конечно, было бы рискованно, если б у музыканта не осталось голоса пережитых им страстей в его музыке, как у поэта в его поэзии.

Музыка глубоко автобиографична. Уметь чувствовать и переживать ее — значит получать собственной душой ту волну, какую вложила в нее когда-то душа самого композитора. Вместе с манускриптами опер Мысливечка в различных библиотеках Италии — консерваторской в Парме; знаменитой болонской, имени Падре Мартини; в архиве высоко в горах, на пути между Неаполем и Римом находящегося знаменитого аббатства Монте-Касино, разбомбленного в войну, но спасшего свою библиотеку, и в десятках других мест имеются отдельные арии Мысливечка, любимые в его время и распевавшиеся по всей Италии. По ним легко представить себе язык любви чешского композитора и сравнить его с любовными ариями других его современников,

например хотя бы с восхищавшим публику неаполитанцем Пиччини, так славившимся красотой своего языка.

Мне удалось прослушать несколько арий Пиччини, когда-то сводивших с ума знаменитого аббата Галиани. И много, много раз вслушиваться в чудесные песни Мысливечка, понимая секрет, каким брал он за сердце итальянцев. Пиччини бравурен, иногда с оттенком веселого юмора, очень красив той красотой «приятности», которую изысканная терминология XVIII века определяла термином «любезный сердцу». Не столько волнует душу эта приятность, сколько возбуждает и вызывает на поверхность улыбки и вздохи у слушателя, говорящие о получаемом удовольствии. Я понимаю, что слушатели Пиччини могли кричать в театре: «Это божественно!», однако слово «божественно» (divino, divin) употреблялось в то время и в Италии и во Франции не для того, чтоб означать им приобщение к чему-то очень высокому, а скорей чисто формально, как похвалу «выше всяких похвал». Да и сейчас ведь услышишь порой это легко произносимое словечко «божественно», таящее в себе свою собственную интонацию преувеличения и, следовательно, обесценивания. Легкая, ни к чему не обязывающая похвала, несерьезная для профессионала.

Но Мысливечек, захватывавший театральные залы итальянских городов с такой силой, что слава его необыкновенных успехов упоминается во всех его биографиях, во многих оперных ариях, которые удалось мне, будучи в Италии, микрофильмировать и услышать, не имеет этой «приятности» и сразу показывает слушателю другой характер своих мелодий. По правде говоря, при первом знакомстве с этими мелодиями, зная вкусы неаполитанцев и все особенности неаполитанской оперы, какой она проявилась у Пиччини, я была удивлена тем, что услышала, вернее — тем, что услышанное мной у Мысливечка так могло понравиться Неаполю. Девять раз подряд — при смене трех импресарио — неизменно приглашала неаполитанская джунта своего любимого Джузеппе Мысливечка и заказывала ему оперы, с тем же неизменным успехом проходившие в неаполитанских театрах. Объяснение только одно: именно тем и нравились оперы Мысливечка Неаполю, что они не были подобны привычной для них традиционной музыке, в том числе и Пиччини. Они не были похожи на нее, и вкус к ним у неаполитанцев родился, по-видимому, по контрасту — из противоположности к привычному.

Первое, что услышала я в любовных ариях Мысливечка («Беллерофонте», «Иперместра», «Адриан в Сирии», «Триумф Клелии», «Медонт» и несколько других, которые удалось списать), — это большая *сдержанность* чувства, переданного без

намека на слащавость и с какой-то странной отрешенностью, словно красота избежала малейшего соблазна чувственности. Под обилием элементов украшательства, без которых тогда не согласились бы петь арию ни один виртуоз и ни одна виртуозка; под трелями и руладами, сознательно убиравшимися мной при исполнении, подобно тому как смывают грязь и подрисовки со старинной картины, обнажалась для слуха очень простая, полноводная, широкая, скорее подобающая оратории, нежели опере, мелодия, способная сжать и поднять сердце, вызвать слезы, но ни на мгновение не пробудить чувственного волнения. Объясняя особое очарование музыки Мысливечка, но, правда, говоря только о его ораториях, Шеринг упоминает про мужественность и крепкую ритмику я добавляет свою интересную, уже много раз цитировавшуюся мною фразу: «И вообще его чешская кровь — недаром в Италии звали его коротко «Богемец» — диктовала ему на бумагу *многие своеобразные, не итальянские черты».*

Какая глубоко человечная музыка — вот что всегда чувствуешь про себя, слушая его арии; музыка, целомудренная в любви, скрытная в любви, не очень счастливая, но прячущая и страдание и счастье, едва выдавая их слушателю, чтоб не надоесть, не напугать, не показаться навязчивым. И та же музыка, полная большого чувства, уже совсем не таящаяся, широчайшим откровением изливается на вас, как раскрытая душа композитора, когда Мысливечек переходит от оперных арий к своим большим ораториям. Слушая эти свидетельства сердца, какими они вылились в музыке (а настоящее творчество никогда не может быть ложью), трудно представить себе Мысливечка легкомысленным, переходящим от одной мимолетной интриги к другой, потерявшим «респектабельность», распутным. Никак не вяжется это с его музыкой. И невольно понимаешь, почему восклицали о ней неаполитанцы «Andò a stelle», — уносила к звездам…

4

Я сказала выше «ни строчки в письме»… Но и писем, оставшихся нам от Мысливечка, очень мало, а если б их было больше, вряд ли сумел бы биограф извлечь из них много. Мысливечек не был «пишущим» человеком, хотя восемнадцатый век может быть назван веком эпистолярного искусства. Люди в XVIII веке превосходно писали письма, как пишут стихи и рассказы. Переписка была одним из самых излюбленных средств

общения, на нее не жалели времени, ей отдавались философы и знатные дамы, государственные мужи и путешественники и даже лакеи больших господ. Если изъять все сборники писем, падающих на XVIII век, мы знали бы об этом веке куда меньше, и деятели его потеряли бы для нас всю свою живую красочность, весь свой житейский облик.

Уже читатель прочел со мной письма Фавара, на него повеяло рассуждающим многоречием Глюка, он окунулся в эмоциональную стихию прелестных, полных чувства, но и перца с солью писем молодого Моцарта — и еще немало писем привлеку я на эти страницы. Но Мысливечек не любил и не умел в этот эпистолярный век писать письма, а когда их вынужден был все же писать, то прибегал почти к одной и той же форме, с одним и тем же обращением и окончанием, и только по делу. Итальянский язык к тому же не был его родным языком. Даже короткие деловые записки он писал сперва начерно, и главным его корреспондентом (а точнее, до новых открытий, почти единственным) был падре Мартини, и адрес, по которому неизменно направлялись его письма, был Болонья.

В словарях упоминается об имеющихся *четырех* письмах Мысливечка в *болонском* архиве падре Мартини, а некоторые биографы ошибочно пишут даже только об *одном* письме. Еще нигде не было сказано о *двух* письмах, хранящихся в *венском* архиве, и о *записках*, включенных в театральный архив в *Неаполе,* обследованный профессором Прота Джурлео. Если собрать все это — шесть имеющихся налицо писем к падре Мартини, записки, включенные в переписку Моцартов и в театральный архив Неаполя, получится совсем небольшая горсточка, написанная его энергичным, с нажимом, почерком. Особенности этого почерка — плавно и размашисто взлетающие верхушки больших *Р* и маленьких *д* (справа налево) и задорно приподнятые хвосты *а* и *е* в конце, слов (слева направо) — очень характерны, очень выразительны, напоминают бурные окончания его музыкальных код и энергичные ритмические взлеты начальных, тактов его allegro. Чудесный почерк, с, юмором, с твердостью, без малейшего намека на слабость, нерешительность, неопределенность.

Болонские четыре письма из архива падре Мартини: два от *7 и 17 января 1772 года* — из Милана; в них Мысливечек запрашивает падре Мартини о судьбе своих шести симфоний, рукописи которых он поручил передать господину Марки; дважды на протяжении января спрашивает он о том же самом, так сильно волнует его судьба этих шести симфоний. Третье от *26 января 1775 года* из Флоренции: загружен оперными делами, которые, слава богу, приходят к концу, благодарно вспоминает

«благосклонность публики» — речь идет или об оратории «Адам и Ева», или об опере «Монтецума». Четвертое — от *12 мая 1775 года* из Неаполя, — посылает просьбу принять в Болонье отправляющегося туда знаменитого профессора флейты Вендлйнга и его товарища.

Венские два письма падают на более важный, трагический период жизни Мысливечка, и опять же деловой тон, та же сдержанность. В письме из Флоренции от *25 августа 1776 года,* уже знакомом читателю, он сообщает о певице Джузеппе Маккерини, которую рекомендовал ему падре Мартини, что певица эта из-за своего нездоровья и недостойного поведения ее импресарио наотрез отказалась петь. (Это та самая Маккерини, у которой, по его определению, данному джунте, был малюсенький, piccolissimo, голосок.) И наконец от *6 января 1778 года* из Мюнхена. Это письмо, с сообщением о смерти курфюрста (Elettor) Баварии и об избрании на его место нового, чуть более длинно и чуть-чуть более интимно. В нем он упоминает о своем здоровье, а кстати, и поздравляет с успехом одного из протеже падре Мартини, синьора Оттани, опера которого прошла в Неаполе «под аплодисменты», что и следовало ожидать, добавляет он, от ученика такого достойного маэстро.

В этом письме есть кое-что больше простых формальностей. Легкий налет если не иронии, то, во всяком случае, неполной искренности в поздравлении синьора Оттани — невольно вспоминаешь того композитора, синьора Валентино, о котором за два месяца до этого письма, в больничном саду того же Мюнхена, сказал он Моцарту, что на данный карнавал (то есть как раз на январь 1778 года) неаполитанский театр вынужден был поставить оперу «по протекции». И еще одно. Хотя это письмо Мысливечка, последнее по времени из имеющихся у нас, несомненный беловик (а Мысливечек всегда переписывал набело очень тщательно), в нем есть две характерные помарки. Одна уточняет срок, на который ему самому заказаны Неаполем две оперы (questanno); другая — он начал было писать, «если моя болезнь или мое плохое здоровье позволит», написал первый слог от «болезнь» (mia mal…), потом решительно вычеркнул «mal» и продолжал фразу «не очень хорошее здоровье» (poco buona salute). В этой поправке — весь Мысливечек, с его непривычкой жаловаться, нежеланием навязывать свое личное другим людям, со стремлением не преувеличивать, а скорей преуменьшать беду свою — poco buona, не совсем хорошее, — со дна величайшего отчаяния, весь изрезанный, изуродованный, с черной повязкой на месте носа, когда другой бы в его положении воскликнул, как Иов возроптавший: «Мое великое несчастье!»

Я пишу здесь так подробно о его письмах, хотя они приложены для читателей и музыкантов к моей работе, потому что, прежде чем поехать с читателем, следуя хронологически за судьбой Мысливечка из Пармы в Неаполь, хочу остановиться на двух городах, несомненно имевших в его жизни большое значение.

Из одного — Милана — он чаще всего писал, был в нем несколько раз и оставался там долго; в другой — Болонью — он постоянно адресовал свои письма и бывал в ней, по-видимому, еще чаще. Но дело не только в этом. И Милан и Болонья были центрами тогдашней интеллектуальной жизни всей разрозненной Италии. Если, по письмам судя, мы ничего не можем узнать о том, принимал ли Мысливечек какое-нибудь участие в этой интеллектуальной стороне жизни, то кое-какие свидетельства говорят, что совсем ее обойти он никак не мог. Вот почему, разбивая хронологию, я поведу читателя сперва в Милан, потом в Болонью»

5

Как известно, Моцарты, отец и сын, общались в Милане с Мысливечком очень интенсивно: и в конце 1771 года, и осень и зиму 1772 года, когда Мысливечек ставил там свою оперу «Иль гран Тамерлано». И в этом постоянном общении юный Моцарт запомнил своего чешского друга — очень пластически, очень динамично и очень живо — по грациозной походке, по беседам, полным огня, остроумия и духовной силы. Настолько запомнил, что пять полных лет не забывал его и оставил нам именно этот образ увлекающего и захватывающего в своем обращении в своих речах и беседах, живого и темпераментного, бодрого человека. Любопытное выражение употребил Моцарт в применений к Мысливечку — aufgeweckter — пробужденный. А время, когда происходили их беседы, было особенным временем — временем пробуждающегося народного сознания.

Процесс этот, как и в Чехии («будители»), начался всюду с вершин народного интеллекта, с лучших умов народа, с его передовой интеллигенции; и наиболее умные и образованные правители в ту эпоху стремились не заглушить этот процесс, а самим стать в ряды ведущих умов своего государства. Недаром историки дали именно этому предреволюционному времени название «просвещенного абсолютизма».

Миланским губернатором был граф Фирмиан, образованный и любознательный хозяин города. Мы хорошо знаем все, что

относится к Франции, точней, к Парижу этих десятилетий — к деятельности энциклопедистов, к блестящей фронде Вольтера, к огромной личности Руссо. Читателю нашему хорошо известны творения Дидро и Вольтера, Монтескьё и Руссо, выпускаемые у нас полными собраниями. Знакомо нам, если не в оригиналах, то хотя бы по романам Ирасека, и знаменитое движение «будителей», родившееся в Чехословакии в 70-х годах XVIII века и определившееся в последний период жизни Мысливечка. Побывав на родине в 1768 и 1772 годах, он мог почуять первое, чуть заметное веянье его, и оно могло бы добавить огня к той «пробужденности», с какою вел он, по Моцарту, свои беседы. Но почти не знает наш широкий читатель, что в Италии, а именно в Милане, была и активно действовала итальянская передовая горсточка мыслителей, создавшая для своих общений и для своей деятельности некое умственное учреждение — «Академию борцов» («Accademia dei Pugni»).

Граф Фирмиан показал себя умным политиком — он открыл для этой блестящей патриотической итальянской молодежи не двери карцеров, а двери своего губернаторского дворца и широко помог своим золотом печатанию смелого ее журнала, издававшегося два с лишним года — 1764–1766 — под оригинальным названием «Caffé».

Кто был в горсточке «борцов» (pugni)? Существует старая картина — родовая собственность потомков семейства Верри. В большой строгой комнате за двумя столами — левый возле окна, с льющимся на него светом, правый возле алькова — разместилась группа людей, одетых по тогдашней моде: в напудренных париках, подвитых над ушами и с косицей за спиной; в длинных, расшитых спереди, камзолах, в белоснежных кружевных жабо на шее; в коротких до колен штанах, белых шелковых чулках, плотно обтягивающих ногу, и в туфлях с металлическими пряжками. Четверо собрались за левым столом, трое за правым. Расскажем о каждом из них по порядку.

Спиной к нам, слева, стоит старый аббат Лонго, он говорит что-то, подняв кисть правой руки. Прислушиваясь не столько к нему, сколько к соседу своему за столом, читающему вслух из большой книги, сидит в позе секретаря, с гусиным пером в руке над открытой тетрадью, совсем молоденький, очень красивый, черноглазый и чернобровый, младший из братьев Верри — граф Алессандро Верри. А тот, кого он слушает, чтоб записать, с трудом наклонил большую умную крупноносую голову над собственным круглым, как шар, животом, крепко обтянутым белым атласным жилетом; он скрестил под столом толстые ноги, закинул левую руку за спинку стула, а правой придерживает

книгу, — этот толстяк — один из знаменитейших писателей тогдашней читающей Европы, маркиз Чезаре Беккария. Возле них, вытянувшись, стоит тоже еще совсем молоденький Г. Д. Биффи. За правым столиком сидят над каким-то стеклянным ящиком пытливый, с приподнятыми бровями Л. Ламбертеги, затем старший из братьев Верри — осанистый граф Пьетро; а за ними, с газетой в руках, пожилой виконт Джузеппе ди Саличето.

Все они, подобно нашим декабристам, знатные люди Милана, основатели и первые члены «Академии борцов». О каждом можно было бы рассказать целую историю — так хорошо они вышли на этой картине. И удивительно живут брови и глаза в своей черноте — под белыми как снег париками, белыми, какой никогда не бывает нормальная человеческая седина. Понимаешь, до чего шла эта яркая белизна париков смуглым и черноглазым женским лицам.

Но я утонула бы в деталях, если б остановилась на каждом. Оставим поэтому их особые журнальные псевдонимы (очень, кстати сказать, похожие и на аллегорические прозвища сотрудников наших русских сатирических журналов эпохи Новикова, и на масонские клички того же времени); оставим без биографий Лонго, Саличето и Ламбертеги и только представим читателю трех действующих лиц миланской академии, постоянных гостей в салоне Фирмиана, отлично знакомых с падре Мартини, слушавших мальчика Моцарта, грациозно раскланивавшихся, по моде времени, и с Мысливечком, и с другими приезжими музыкантами, бывавшими во дворце Фирмиана: двух братьев Верри (сейчас они пишутся в Италии через одно «р») и Чезаре Беккария.

Старший, Пьетро Верри, родился в 1728 году и вошел в родную литературу еще юношей, остроумно выступив против суеверий, астрологических шантажей, традиционализма и старых обычаев. Тридцати лет он основал «Академию борцов», выпустил анонимно в Ливорно свою знаменитую «Речь о счастье» (Discorso sulla felicità), писал много об экономике, экономической политике, истории Милана, о свободе торговли зерном и, наконец, в 1777 году выпустил книгу, которая переиздается в Италии и сейчас может послужить великолепной школой для тех, кто пишет популярные брошюры.

Пьетро Верри сумел создать увлекательнейшую методику для таких брошюр. Книга его посвящена гневному протесту против пыток, спрятанному в форму юридического анализа «пользы» пыток, к которым тюремщики прибегали, чтоб заставить заключенного «сказать правду». Эта сильная и умная книга «Замечания о пытках» («Osservazioni sulla tortura») переиздается

уже двести лет (передо мной лежит ее последнее издание 1950 года), и читается она так же легко и с увлечением, как два века тому назад. Вместе с вышедшей гораздо раньше ее знаменитой книгой Чезаре Беккария «О преступлениях и наказаниях» эти две книги — одно из самых гуманных, самых страстных проявлений человечности восемнадцатого века. Они сыграли огромную роль в изменении оставшихся от средневековья чудовищных судебных и тюремных порядков и легли в основу новых юридических законов.

Обе эти книги часто сравнивают, но они совершенно разные. Книга Беккария — отвлеченная речь гуманного человека против смертной казни — философская, убедительная, полная высокого разума и высокой доброты. Она произвела огромное впечатление в тогдашней Франции, где всё находилось в предреволюционном брожении. Однажды, рассказывал впоследствии ее переводчик на французский язык аббат Морелэ, он сидел за обеденным столом с видными французскими деятелями, и один из них, протянув ему итальянскую книгу Беккария, сказал — попробуйте-ка переведите первую фразу! Первая фраза действительно была очень сложна, туманна и трудно переводима, но аббат Морелэ блестяще с ней справился, и ему был поручен перевод «Преступлений и наказаний». В 1765 году книга уже продавалась в его переводе в Милане[48].

Маленькая книжка Пьетро Верри написана совсем в другом духе, а послужила той же цели и заставила говорить о себе не меньше, чем ее предшественница. Что сделал Пьетро? Он начал с… чумы, опустошившей Милан в 1630 году. Эта чума стала причиной судебного процесса против тогдашнего комиссара здравоохранения, врача Гульельмо Пиаццо, который был обвинен в ее возникновении. Шаг за шагом, описывая пытку, которой был подвергнут Пиаццо, Пьетро Верри рассказал, как под влиянием нестерпимых мук Пиаццо оговорил цирюльника Моро, чтоб только прекратилась пытка. Потом начали пытать Моро, за ним — другого, третьего, оговоренных и оговаривающих, и, обнажив всю дикую цепочку бессмысленных человеческих страданий, вынуждающих лгать и оговаривать, Пьетро Верри в главе за главой, как ступень за ступенью, с железной логикой отвечает на вопрос, может ли пытка повести к правде, имеют ли судьи в ней помощника, а не наоборот, и приводит возмущенные мнения о пытках всех больших людей начиная с античных времен. Дикая нелепость этого средства, созданного к тому, чтоб неминуемо вести вместо правды ко лжи и наговору, так ясно и бесспорно открывается под ясным и спокойным аналитическим пером Верри, что действует она сильней на читателя, нежели любые

отвлеченные речи. И как интересно читать и читать ее даже и сейчас, любуясь умением автора идти через частные факты к общему выводу.

Книга Чезаре Беккария лежала на столе у Дураццо, когда молодой Мысливечек заканчивал свои занятия с Пешетти; она встретила его и в Милане, в гостеприимном дворце Фирмиана. Маленькую книжечку Пьетро Верри, но уже под конец своей жизни, он мог прочитать в Неаполе, в Риме, в том же Милане, где побывал в последний раз в 1778 году. Он знал обоих авторов, бывал с ними под одной крышей и мог ли не интересоваться их книгами, прогремевшими по всей Европе?

Новый век стучался во все двери, по-своему проникая в каждую. То был век первых шагов электричества, еще только начинавшего свою раннюю зорю, в наивных опытах, которые ставились для гостей в миланских, флорентинских и неаполитанских салонах, — дамами и царедворцами, писателями и дипломатами, авантюристами типа, Казановы и светским аристократом лордом Гамильтоном. Электрическая сила проявляла себя в синтезе, в искре, рожденной от сочетания положительного и отрицательного начал, а ее великое и плодотворное значение для человечества выразилось не только в том, что первым даром ее был свет, вспыхнувший в лампочке Яблочкова, но и в том, что за нею, как за новой эпохой в физике, рождалась на свет своя великая, исполненная таланта и высоких гуманистических идей «метафизика». XVIII века, все то, что неизменно следует во времени за всяким новым периодом физики — в философии, правоведении, поэзии, музыке, изобразительных и строительных искусствах.

И эта наступившая вслед за своей физикой богатейшая «послефизика» нового века поднимала чувства и сознание народов, заставляла их верить в грядущее, видеть наступление всеобщего счастья на земле. Хорошее слово «будители», «пробуждение», рождалось в человеческом словаре, приобретая новый общественный смысл. Раздумывая сейчас над этим поступательным шагом времени в XVIII веке, невольно приходишь к мысли, какой верной и бесспорной проверкой плодотворности всяких новых открытий в науке, всякой «физики» является возникающая вслед за ней «метафизика», ее характер и качество, ее нравственное влияние на общество, высокий оптимизм или, наоборот, мрачный пессимизм всего того, что восходит в сознании человечества вслед за физикой…

Если в Милане мы представили себе Мысливечка живущим в духовной атмосфере своего времени лишь путем косвенных доказательств — circumstancial evidence, как говорят юристы, то в Болонье у нас уже больше вещественного материала и фактов для таких представлений.

Болонья была городом замечательного университета, нескольких академий и больших ученых; она была городом человека, глубоко почитавшегося всем музыкальным миром Европы, теоретика и знатока музыки, ученого мужа, отца Мартини, которого Мысливечек в письмах красноречиво именовал по-латыни «Domine» и «Magister», а кончая письма изъявлением преданности и поцелуями его старых отеческих рук. У отца Мартини был как бы центр всей музыкальной культуры Италии, к нему ездили, как к болонскому «папе» музыки в своеобразный музыкальный Ватикан, на поклон и благословение, представиться и попросить протекции, а главное — поступить к нему в обучение. Неподалеку от Болоньи находилась знаменитая пригородная вилла певца Фаринелли, красавца миллионера, уже переставшего петь и удалившегося на покой. К Фаринелли на виллу, как музей наполненную сокровищами искусства, тоже добивались попасть приезжие музыканты. Все это постоянно притягивало Мысливечка в Болонью. Но, кроме того, Болонья, как и Милан, была тем итальянским городом, где он не только общался с Моцартами, но и впервые познакомился с ними. Был у него тут и еще один товарищ.

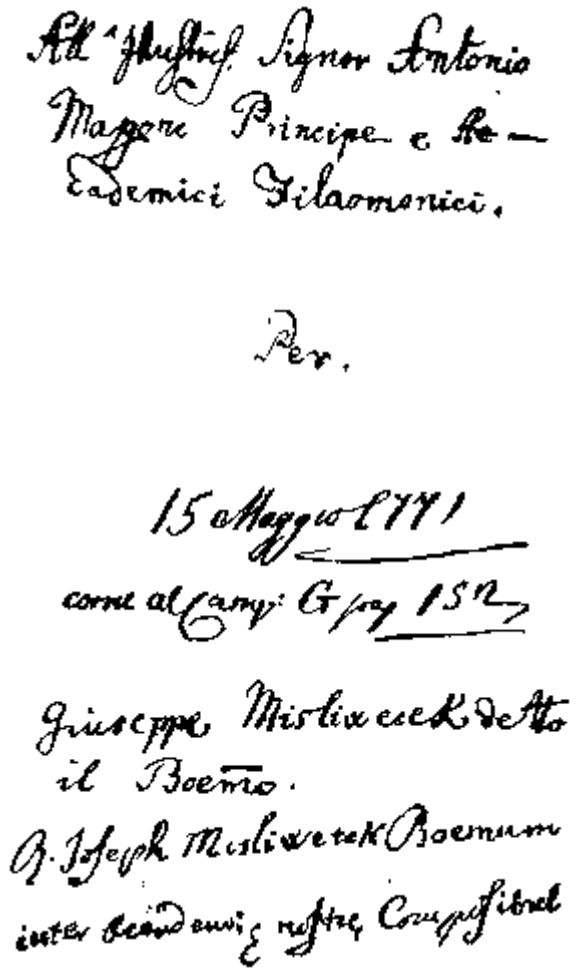
В январе 1771 года прошел во Флоренции с величайшим успехом «Монтецума» Мысливечка. Если до этих пор о чудесном Богемце шла молва как о блестяще начинающем оперном композиторе, то сейчас слава его настолько упрочилась, что пора было подумать закрепить ее в соответствующем звании. В те времена (как, впрочем, и в наши времена) официальное признание заслуг и присвоенное профессиональное отличие (капельмейстер, академик филармонии) или орден (кавалер) имело большое значение не только само по себе, но и для оплаты работы. Год назад в Болонье четырнадцатилетнему Моцарту было присуждено звание академика. Широкое музыкальное образование Иозефа Мысливечка, его отличное знание контрапункта, слава его — все это, вместе с дружбой падре Мартини, придало молодому чеху смелости подать прошение на имя «Принчипе» филармонической академии в Болонье о допущении его к испытанию на звание академика. Это заявление было подано синьору Антонио Маццони, бывшему тогда «Принчипе» Болонской филармонической академии, 15 мая 1771 года, и в тот же день состоялось испытание.

Есть старая книжка Н. Кукольника[49], в форме романтической повести рассказывающая о трагедии гениального русского композитора Максима Созонтовича Березовского, первым из русских музыкантов получившего известность за границей и звание академика в Болонье. В этом рассказе, написанном с чувством, но, к сожалению, с чересчур большой выдумкой, экзамен Березовского представлен одновременно с экзаменом Моцарта, и в роли «Принчипе» академии выставлен падре Мартини. Все это совершенно неверно. Я уж и не говорю о фантазии Кукольника, сочинившего некую итальянку Матильду как героиню романа бедного Березовского, — автор художественной повести вправе создать романтический домысел. Но там, где он приводит исторические лица и события, он обязан быть точным, и ошибка Нестора Кукольника не должна остаться неисправленной, тем более, что она привела к повторным ошибкам в нашей печати.

Березовский проходил в академии не в 1770 году, когда был избран Моцарт, а годом позже, в 1771 году. В музыкальном архиве Коммунальной библиотеки имени падре Мартини в Болонье, находящемся сейчас в ведении моего друга Наполеона Артуровича Фанти, мне помогли достать, для снятия фотографии, все нужные документы старой Болонской филармонической академии[50]. В них говорится, что 15 мая, «испытания» в академии проходили одновременно два иностранца, due forestieri: *богемец Иозеф Мысливечек и русский Массимо Березовский.* Не Моцарт, а Мысливечек держал болонский экзамен вместе с Березовским.

В документе об избрании назван каждый член комиссии, и также те из членов, кто непосредственно участвовал в рассмотрении представленных обоими «форестьери» работ. Среди жюри названы сам Антонио Маццони (принчипе), Антонио Ланци, Франко Фортунати, Бернардо Оттани, Доменико Бедини, аббат Калисто Дзанотти, Джузеппе Тебальди, Лоренцо Мекки, Антонио Пуччини, Бальтазаре Каррати и еще тринадцать человек, но не падре Мартини. Обоим проходившим испытание были заказаны антифоны — труднейшая форма церковной четырехголосной музыки, пришедшая в западную церковь из восточной.

Оба при тайном голосовании прошли единогласно, получив сплошь белые шары и ни одного черного, — Мысливечек в порядке последовательности и сдачи работы — *первым*, а Березовский — *вторым*.


All'Illustriss. Signor Antonio
Maggese Principe e Re —
Accademici Filarmonici.

Per.

15 Maggio 1771
come all'Canz: Grossy 152

Giuseppe Mislivecek detto
il Boemo.
D. Joseph Mislivecek Boemum
inter Academ: nostr. Compositor.

Адрес и прошение Иозефа Мысливечка о допущении его к экзамену на звание академика.

В Италии подвизались тогда три злостных пера трех Гударов. С одним, Ange Goudar, писавшим под псевдонимом «Ля Соннетт», мы уже познакомились в предыдущих главах; сочинения другой, Сары Гудар, изданы в Амстердаме, и найти их у нас почти невозможно; третьего Гудара, Людовика, выслали из Италии по цензурным соображениям.

Гудары зло издевались над всем, что они видели и слышали в Италии. Один из них (Ля Соннетт) карикатурно представил и выборы в академики в Болонье: «Нынче требуется так мало гения гармонии, чтобы вступить в члены этой академии, что самый

ничтожный артист может на него претендовать. Эта поющая республика имеет одного директора, именуемого принцем (principe). Когда какой-нибудь учащийся музыке пожелает стать маэстро, он должен написать «шедевр», то есть менуэт, рондо или фугу, которые он дает написать *другому,* чтоб избавиться от такой заботы, и на следующий день с видом триумфатора прочитывает его в академии как собственное сочинение; вся академия кричит «браво», и ученик переходит в маэстро».

На самом деле все происходило гораздо труднее и строже. Больше того, попасть в академики удавалось очень немногим. Каждого испытуемого запирали в отдельную комнату, где он не мог ни с кем сообщаться, тема давалась обычно из старой, трудной церковной музыки, учитывалось время, за которое она была решена, и ее качество обсуждалось членами жюри тоже при закрытый дверях, до голосования. Но главное — самый *допуск* к испытанию был делом очень серьезным, и разрешение получали только те, *кто уже успел прославиться или имел большие заслуги в области музыки.* Мысливечку досталась трудная тема «Приди, Господи», и его антифон тоже сохранился в архиве Болонской филармонической академии, откуда я его и воспроизвела.

Антифон, написанный Иозефом Мысливечком на академическом экзамене в Болонской филармонической академии.

Но была еще одна интересная особенность в этом экзамене, по-новому освещающая жизнь Мысливечка в Италии. Некоторые музыковеды, пишущие о Мысливечке, именуют его эмигрантом, считают, что он «натурализовался» в Италии и сам причислял себя к итальянцам. Но вот, подавая свое прошение Принчипе, он пишет сперва по итальянски о себе, как о получившем *прозвище* Богемца (detto il Boemo), что сделалось уже в Италии его обычным наименованием; а потом повторяет свое имя еще раз по-латыни, где слово «богемец» стоит уже не как прозвище (detto), а как определение себя именно чехом, богемцем:

D. Joseph Misliwecek, Boemum.

Он как бы подчеркивает тут свою чешскую национальность и свое имя Иозеф, переделанное итальянцами в Джузеппе. Но и дальше в самом документе он не только именуется *иностранно подданным* в Италии (soggette forestiere) наряду с русским Березовским, но и экзамен держит, подобно всякому другому иностранцу, *для права быть капельмейстером у себя на родине.* Как Максим Созонтович Березовский, несколько лет обучавшийся у падре Мартини, нуждался после завершения своего учения в звании академика не для Италии, а для России, так и Иозеф Мысливечек держал испытание на звание академика для своей родины, в завершение обучения у Пешетти — ведь и он тоже приехал в Италию учиться.

Оба экзаменующихся не могли не встретиться на экзамене; вряд ли могли они и до экзамена не встретиться в Болонье и не сдружиться, как родственные братья-славяне, да еще в то время, когда шла война с Турцией, имевшая огромное значение для всего славянства, а флот русский стоял в Ливорно. Граф Орлов, сыгравший некоторую роль в судьбе Максима Березовского, был со своей свитой и на опере Мысливечка и остался от нее в восхищении.

К великому нашему стыду, такой серьезный композитор, как Максим Березовский, до сих пор почти — можно даже сказать, совсем — неизвестен в нашей Советской стране, а между тем он заслуживает серьезного изучения. Есть о нем страничка, которую написал З. Дуров (в виде приложения к «Истории музыки» Аррея фон Доммера, приведенной в библиографии наших словарей); имеется и несколько страничек о нем в невыносимо лампадно-черносотенной книге Аскоченского[51], который досаждал когда-то Тарасу Шевченко своим приставанием; и это почти все, кроме

очень авторитетного музыкального разбора Разумовского «О церковном пении на Руси», где Березовский ставится выше Бортнянского.

Вот то немногое, что о нем известно.

Родился Максим Березовский 16 октября 1745 года в городе Глухове Черниговской губернии в семье дворянской, хотя, видимо, не очень зажиточной; кроме него, были еще дети. Отец, должно быть, по традиции Скотининых, учить его не хотел и долго не отдавал в школу, но, побывав в Петербурге и вернувшись в свое Глухово, передумал и свез мальчика в Киев, в ту самую «Духовную академию», историю которой подробно описал Аскоченский. Здесь чудесный голос и необычайные музыкальные способности Березовского скоро выделили его из общей среды. Он сочинял церковную музыку, и ученический хор исполнял эти духовные песни. Как диковинку, показали мальчика Румянцеву, а тот повез его в Петербург, в придворную певческую капеллу. Здесь опять на его голос обратило внимание высокое начальство. В 1764 году, на год позже Мысливечка, юного Березовского, которому не исполнилось еще и двадцати лет, тоже отослали в Италию, но не в Венецию, а в Болонью, к падре Мартини, изучать каноны и контрапункт.

Березовский пробыл у Мартини около восьми лет; «изрядно» овладей итальянским языком и теорией музыки и своими духовными сочинениями, как и голосом, стал так широко известен в Италии, что был допущен и выдержал испытание на академика.

Мой рассказ застает его в Болонье в обществе Мысливечка. Не познакомиться, держа в один день, и при этом будучи только вдвоем, экзамен, в Болонье, они, конечно, не могли. Два молодых музыканта, вместе прошедших испытание, уж, разумеется, как-нибудь «отметили» этот день, выпили друг за друга, и старший участливо расспрашивал младшего. Далекая Россия, Петербург, итальянская опера в русской столице, директором которой был итальянец Иомелли, русская придворная капелла под управлением другого итальянца, Сарти, и, наконец, Катерина Габриэлли, — Катерина Габриэлли, которая пела там или должна была петь, — все это Мысливечку было страшно близко, а Березовскому, скучавшему по родине, хотелось о ней рассказывать.

Мысливечек три года назад написал и в январе 1769 года поставил в Венеции свою оперу «Демофонт»; Березовскому тоже очень хотелось написать оперу, хотелось знать, как ее пишут, и спустя два года он также, по заказу Орлова, написал для театра в Ливорно единственную (насколько это известно) свою оперу. Шла

война с Турцией. Не повлияла ли она отчасти на избрание текста — «Демофонт» Метастазио, — ведь действие его происходило в Херсонесе? Не дал ли тут и Мысливечек каких-нибудь советов или указаний, ведь его собственная опера «Демофонт» прошла лишь два года назад? И, прощаясь с ним, не подарил ли ему что-нибудь из своих вещей на память? Я почти уверенно могу сказать «да», но об этом после.

Два молодых славянина, так чудесно встретившиеся в Болонье, должны были говорить и о своем родном деле, о музыке, которую оба любили больше жизни, о самой острой в те годы проблеме — связи слова с музыкой, об углубленном понимании композитором своего текста. Мысливечек как раз тогда работал над ораториями и делал это с большим проникновением в текст, с большей глубиной и вдохновением, нежели в операх. Нельзя было не прислушиваться к звучавшим на всю Европу высказываниям Глюка, к новаторской, казавшейся в то время самой «левой», самой крайней проповеди поэта Кальцабиджи. Все это носилось в воздухе эпохи, и мысли эти были близки обоим композиторам.

Мысливечек (как заметил Шеринг) в своих ораториях стремился передать музыкой свой текст глубже и точнее, нежели в операх, он заставлял музыку «переживать» слова этого текста. А Максим Березовский? При всем недостатке источников наших об этом замечательном композиторе, до нас дошло самое основное, самое решающее о нем. В «С.-Петербургских Ведомостях» 1855 года, № 63; в Словаре достопамятных людей Русской земли, часть 1, стр. 86; в Словаре русских светских писателей, т. 1, стр. 35; у М. М. Иванова «История музыкального развития России», т. 1, Спб, 1910; у священника Разумовского; у того же Аскоченского, — по крохам, по бисеринкам можно собрать свидетельства, очень скупые, но зато какие определенные! Об оставшемся после него концерте «Не отвержи мене во время старости» говорится: в этом концерте Березовский верно передает звуками смысл и и настроение текста[52]. И еще пишут об *удивительном у него согласии музыки с самим текстом,* о знании науки, о том, *что Березовский первый расположил церковные песнопения по плану кончерто гроссо и симфоний.* До Березовского в России не обращали внимания на мысль самого текста и связь его с музыкой. Иностранцы в России подгоняли тексты под заранее заготовленные мотивы и при этом жертвовали даже ударением на слогах. И за ними следовали в русской духовной музыке и наши. *«Березовский с первых своих работ показал, какой должна быть церковная музыка, привел в гармонию текст с музыкальными тонами, обратив строгое внимание на слогоударение»*[53]. Вот что вычитывается из скупых источников!

А в Болонье прославленный Мысливечек, автор уже исполнявшихся духовных ораторий, думал о том же, стремился к тому же… Невероятно предположить, что оба они, связанные в Болонье одною судьбой, при встрече не поделились важнейшими для них мыслями, не испытали обоюдного интереса и влияния!

Даже в этих скупых биографиях новаторство Березовского, роль его в обновлении церковной музыки, в ее приближении к тексту упоминаются буквально всеми. «Борцом за единство слова и звука» и вошел он в историю русской музыки. Докончим теперь о судьбе его.

Березовский создал свою оперу «Демофонт» в карнавал 1773 года в Ливорно, для тамошнего театра, а в начале 1774-го вместе с эскадрой графа Орлова вернулся на родину. В Петербурге его встретили холодно, втиснули чуть ли не внештатным в ту самую капеллу, где он раньше обучался, подвергли всяческим унижениям и, как говорится, «ходу не дали». Потемкин обещал было, тронутый его судьбой, организовать в Кременчуге «Музыкальную академию» и сделать его директором, но прошло время, Потемкин занялся другими делами и — как великие мира сего, — легкий на обещания, с такою же легкостью позабыл о них. Березовский стал пить. Он пил, как пили гениальные крепостные механики, которых посылали учиться в чужие края в XVIII веке уральские богачи Демидовы, а потом унижали у себя на родине, в Сибири; пил, как талантливые самоучки, посланные для совершенствования в Париж и Лондон и там привыкшие считать себя свободными людьми, а возвратись, увидевшие, что они «хамы» для барина своего, Ваньки и Петьки без отчества… Березовский пил и в припадке безумия 24 марта 1777 года перерезал себе горло. Он зарезался как раз в самые черные дни для Мысливечка, дни его страшной болезни. И Мысливечек от возвращавшихся из России итальянцев мог услышать о страшной судьбе своего былого товарища по экзамену.

Но я так далеко ушла в рассказе моем от Пармы, что нарушила всякую последовательность в судьбе самого Мысливечка. И все же не сказала всего — ведь о каждом из затронутых мною в этой главе вопросов можно было бы написать целую книгу…

Вернемся поэтому назад, в 1767 год, когда Мысливечку впервые суждено было попасть в Неаполь.

Глава десятая

Убраны горницы,
вымыты и сени.
Кружатся горлицы
в небе весеннем…

Цветики, вас я вью,
вью для венца.
Горькую чашу пью,
пью до конца.
Из «Разлучальной песенки»[54]

1

Ясные октябрьские утра итальянской осени так же часты, как дождливые в ноябре — декабре. Неаполь замирает под солнцем, словно ящерица на разогретом камне, и глаза режет слитный, солнечный спектр, смешавший в своем белесоватом пламени все краски воедино. Посол, а возможно, не посол, но сам всесильный представитель Австрии и Венеции, министр Тануччи, привез из Пармы в Неаполь в своей свите чешского композитора. Мы уже познакомились (более или менее) с деятельностью одного министра — Дураццо. Представлю теперь читателю другого.

Бернардо Тануччи в годы, когда все это происходило, был уже стар (он родился в Тоскане в 1698 году), но очень бодр и живуч и необычайно деятелен. При всей его преданности семейству Бурбонов, испанских и французских, а читатель помнит, должно быть, как эти две родственные ветви заключили между собой «фамильный пакт» до начала Семилетней войны — пакт не государственных и не народных интересов, а кровных уз, — так вот, при всей преданности Тануччи своим бурбонским хозяевам, он был широким человеком. В Неаполе за время его власти ему удалось изгнать иезуитов, ущемить всевозможные привилегии у

знати, просто уже непосильные для народа, и вообще с удивительным в старике чувством своего времени и новых веяний метлой вымести кое-какие живучие остатки феодализма.

Но это было не все. Тануччи душу вложил в раскопки Геркуланума и Помпеи. То была ранняя пора удивительнейших открытий, когда из-под вулканического пепла проступали впервые на свет божий очертания античного города во всей наготе его застигнутой врасплох «частной жизни». Словно из сказки о спящей красавице, расколдовывался мир на прерванном жесте: с поднятой ко рту ложкой, с бегущей собакой, с носильщиком, переступившим порог, с кричащим в люльке младенцем, с оргией лупанария, стены которого были расписаны непристойными сценами.

На раскопках как одержимый трудился один из первых археологов в мире, еще не погибший от кинжала бандита немецкий ученый Винкельман. Он не только откапывал античный мир — он открывал его в целостной связи перед глазами восторженного человечества, и среди этих глаз была пара больших, нестерпимо ярких (по словам современников), сиявших высокой мыслью. Уже рождались перед этими глазами видения трагических образов античности, возникала его «Ифигения»… То были глаза Гёте. Ученые, приезжавшие в Неаполь, не на поклон, а запросто заходили к всесильному министру и беседовали с ним по вопросам своей специальности. Тануччи всем интересовался и за всем следил, и не годы сломили его, хотя это были годы, давно перешагнувшие всякий срок, когда люди уходят на пенсию, а совсем неожиданный просчет: занятый днем и ночью захватывающими вопросами культуры и тем, что мы сейчас называем «мирною жизнью», он позабыл, как сейчас говорится, о «гонке вооружений», проморгал жалкое состояние берегов Неаполя, не имевших никаких укреплений от неприятельского флота, на что успел, однако, уже давно обратить должное внимание английский посол лорд Гамильтон, и, когда Англия пригрозила Неаполю бомбардировкой с моря, вынужден был выйти в отставку, уступив место более воинственному министру, маркизу Самбука.

Удивительные министры были в те просвещенные времена! Дураццо обожал театр и сам сочинял для театра! Тануччи увлекался археологией, смыслил в электричестве, любил музыку. Граф Фирмиан, о котором у нас уже была речь, принимал ученых и музыкантов у себя дома в Милане с таким доверием к ним и таким о них знанием заранее, что «рекомендательные письма» совал небрежно в карман, не нуждаясь в их прочтения. Гостеприимные, широко образованные, знавшие по три-четыре

европейских языка, тяготевшие к обществу людей искусства и науки, они оставили по себе в разных исторических документах хорошую память как деятели *мирные*… и это перед самой эпохой Наполеоновых войн!

Если Тануччи, навестивший в Парме испанского инфанта, внука французских Бурбонов, сразу взял с собой понравившегося ему чешского музыканта, то для Иозефа Мысливечка это неимоверно облегчило путешествие в Неаполь, откуда бы он ни начал его, из Венеции или из самой Пармы.

Современному путешественнику по Италии кажется, что страна эта, хоть и вытянута женским башмачком между двумя морями, в основном, если не считать Венеции, страна сухопутная. Но в XVIII веке на равных правах с почтовыми колясками, портшезами, бричками, дилижансами и прочим колесным транспортом были барки, баржи и лодки. Почти вся Италия, особенно Северная и Средняя, была прорезана удобными для сообщения каналами, соединявшимися с большими реками. Шлюзов еще не существовало, и с одного канала на другой перебирались посуху, меняя барки. На каждой пристани, у каждого причала имелись альберго и траттории, гостиницы и трактирчики, где останавливались переночевать, поесть, дух перевести. А ехать по зеленой воде с опытными гребцами, с медленной панорамой берегов в обе стороны, с малюсенькими игрушечными селеньями и городками, рассыпанными по склонам холмов и прибрежным долинам, доставляло путнику наслаждение и отдых, искупавшие все прочие неудобства.

В наш век молниеносных передвижений поездка на теплоходе по реке или каналу заменяет по своей длительности санаторий. Никто, если он не сошел с ума, не пустится, будучи в срочной командировке, из Москвы в Нижний или еще куда-нибудь к месту своего назначения водным путем. А в Италии в то время водный путь был подчас быстрейшим путем и вообще самым нормально-деловым способом транспорта. Из Болоньи, например, строго по расписанию еженедельно отплывала барка в Венецию, и деловые люди ждали ее, как у нас ждут «Красной стрелы».

Но облегчил Тануччи Мысливечку его поездку в Неаполь, конечно, не потому, что взял с собой на более удобные, разукрашенные и разубранные, шедшие под королевским флагом барки, а потому, что на этих барках не приходилось ежеминутно хвататься за документы и за кошелек, чтобы откупаться от итальянских таможенников и полицейских[55]. Дело в том, что вся чудесная «страна, где апельсины зреют», была изодрана в клочья мелких государств, разделенных между собою таможнями. Кошелек, необходимая принадлежность, поскольку деньги были в

монетах, а монеты весомы, включал в себе черт знает сколько всяких кругляков. Читая разные мемуары, не знаешь, что же это были за деньги, и сколько их в ходу, и как пересчитывать с цехина на дукат, дукат делить на паоло, паоло на какие-то таинственные жюли, — в этих мемуарах встречается все, что угодно, кроме нынешних лир и чентезими.

У каждой нации есть свой Петр Чаадаев, настоящий патриот, побиваемый камнями, когда фальшь и показное благополучие становятся воздухом эпохи. Такие Петры Чаадаевы, большею частью в частном письме и кровью своего сердца, в минуты больших горестей и разочарований, рискуют сказать жестокую правду о пороках своего времени и своей нации. И такой «Петр Чаадаев» был в XVIII веке у итальянцев. Младший из братьев Верри, Алессандро Верри, член уже известной читателю «Академии борцов» («Academie dei Pugni») в Милане, писал аббату Морелэ из Рима в Париж:

> «…Наша страна поделена по кусочкам между маленькими князьями и населена не столько одной нацией, сколько сборищами различных народов. Каждый — гражданин крохотной страны, имеющий свой «двор».
>
> И что говорит двор, повторяется лицемерием и подозрительностью, от которых бежит всякий взлет энтузиазма. В то время как во Франции и в Англии в их просторных (vastes) государствах только одна школа этих пороков, мы их имеем столько, сколько насчитываем центров наших государств. Каждый в пределе своей маленькой страны занят своим личным благополучием, и лицемерное умалчивание (rèserve dissimulé) становится «всеобщим разумом», изгоняя из наших нравов всю искренность и всю простоту. Мы шагу не можем сделать, чтоб не наткнуться на правителя и не быть у него на глазах, мы не можем вести спокойную жизнь вдали от власти, в глубине провинции или в вихре огромной столицы, потому что у нас нет ни той, ни другой. Вот, по-моему, откуда происходит то недоверие и тот холод и другие недостатки характера итальянцев, не считая еще силы влияния религиозных убеждений, о которых тут не место говорить. Прошу Вас, кстати, никому из моих сограждан не сообщать о том, что я пишу про наше общее отечество. Они мне этого никогда не простят…»[56]

Поглядим на карту Италии XVIII века — вся она, как ягуар, в

разноцветных пятнах: республика Венеция бледно-розовая, республика Генуя желто-розовая, Лукка — оранжевая, Тоскана — песочного цвета, Папская область (Рим и Модена) — кроваво-красного, Милан — коричневого, Пьемонт (Турин) — малинового в клеточку, а Парма и Королевство Обеих Сицилий, то есть Неаполь и Палермо, — изжелта-канареечного. Цвет на карте это еще полбеды. Но переезд из этих цветных клеток, хотя бы, из соседней в соседнюю), был не так легок. Всякий раз требовались особые документы и являлись таможенники осматривать вещи. Чтоб не застрять на заставе, нужно было откупаться. Ехать из Венеции до Рима надо было семь суток, уж не знаю сколько раз предъявляя документ. Но вот из Рима в Неаполь все тот же наш старый знакомец, мосье Дюкло, оставил точное показание: кроме своего паспорта (французского, английского и т. д.), нужно было иметь при себе еще и неаполитанский, — во всяком случае, заручиться в Риме паспортом неаполитанского посла. На коротеньком отрезке дороги из Рима в Неаполь — два часа нынешним поездом, двенадцать в тогдашней коляске — эти два паспорта визировались трижды: в Портера, в Мола и в Капуе, — и мы уже видели, как застрял однажды в Капуе «беспаспортный» Мысливечек.

За два года жизни в Италии чешский композитор успел привыкнуть и к невозможной жаре, и к тому, что он не «Пепик» и не «Иоза» для своих близких, а Джузеппе, и, словно всю жизнь совершал это: легко пристегивал к своей фамилии прозвище «Иль Боэмо». Но неаполитанский пейзаж был ему совершенно нов, и надо полагать, хотя бы в первые дни успел он обежать все неаполитанские чудеса, насладиться синевой Средиземного моря, облачком над вершиной недалекого Везувия, запахом серы на Сольфатара, этом странном кратере, по которому прогуливаются неаполитанцы с детьми, втыкая в засохшую корку под ногами свою палку, чтоб увидеть легкий взлет серного газа или услышать, как там внутри бьется и двигается, сотрясая приглушенными шумами окрестность, огромное сердце издыхающего или парализованного, во всяком случае безвредного и безопасного в памяти поколений вулкана.

Собственное сердце Мысливечка было в эту осень 1767 года так же приглушено и неспокойно. Он писал оперу на текст тосканца Бонекки, он был охвачен творческой горячкой, предчувствием огромных, поворотных событий в своей жизни.

Комната, отведенная ему в альберго, была просторной, потому что вмещала клавичембало. Он писал на нотной бумаге крепкой, быстрой скорописью — автограф его сохранен в письмах, на оригинальных нотных листах «Гран Тамерлано» и

других, хранящихся в Вене, в архиве Альбертинума. Почерк выдавал характер, был энергичен, с крепким нажимом, и надо была торопиться, потому что времени оставалось мало. Кроме оперы, ему была заказана еще трехголосная, так называемая «испанская», кантата, с которой тоже пришлось повозиться. Он следил, как печатается либретто. По сравнению с другими композиторами или капельмейстерами, писавшими музыку с равнодушием к тому, откуда взял либреттист сюжет своей мелодрамы, Джузеппе Мысливечек с самого начала, с «Беллерофонте», проявил интерес и неизменное внимание к историческим источникам (упоминаемым авторами). Он знал латынь, был достаточно образован, чтоб представить себе античность, питавшую своими большими образами и Метастазио, и других либреттистов. Зритель, получавший в руки либретто, отпечатанное к его, Мысливечка, операм, должен был тоже хорошо знать, какой древний фон для богов и героев, певших на сцене голосами певцов и певиц, встает из тумана веков; и художник должен был знать этот фон для правильного стиля декораций.

Смолоду люди работают серьезно, они работают медленно, ощущая время перед собой, а не за собой, как широко наступающую, безграничную, богатую запасами волну… А «кантатриче» и «аттори», певицы и актеры, приглашенные для «Беллерофонте», начали съезжаться, и уже прославленная Катерина Габриэлли, всюду возившая с собой свою мнимую сестру, Франческу из Феррары, певшую и вполовину не так хорошо, как она, с большой помпой въезжала в Неаполь. Позднее она разъезжала цугом, везла за собой хвосты знатного кортежа, а впереди ее коляски мчался конный курьер, трубя перед гостиницами и заранее занимая для нее все самое лучшее. «Надменная дура», — грубо выразился о ней Леопольд Моцарт.

У Грова в «Энциклопедии» — почти единственной, где имеются скудные сведения об интимной жизни Иозефа Мысливечка, есть слова, мимо которых нельзя пройти: «Многие из его арий были написаны для певицы Катерины Габриэлли, говорившей, что никто так хорошо не мог писать для ее голоса, как он… С нею у него был второй роман (love affair), и о ней утверждают, что она разрушила (ruined) его характер (репутацию? his charakter)… поскольку ее собственный характер уже (already) заслужил повсеместно самую худшую репутацию, независимо от ее большой славы как артистки». И к этим словам — очень сдержанное, очень многозначительное, даже с оттенком горечи, подтверждение в одном из самых достоверных словарей, вурцбахском: «Катерина Габриэлли… пожинавшая свои самые

великолепные триумфы в операх Мысливечка, не поспособствовала тому, чтоб сделать имя его известным и в чужих странах». Не поспособствовала (trug nicht dazu) — деликатно выраженный, более сильный смысл: помешала славе Мысливечка стать более широкой, проникнуть за пределы Италии.

Попробуем здесь нарисовать образ женщины, прошедшей трагически через жизнь большого музыканта.

Нельзя назвать ни одной выдающейся певицы всех времен и народов, о которой было бы больше написано (а в ее эпоху и больше говорено), нежели о Катерине Габриэлли. Необычайны не только ее голос и ее красота, необычайно своенравие и полнейшая независимость ее поведения, послужившие темой для десятков романов и рассказов. «Самая знаменитая из итальянских певиц», — говорит о ней в своей книге А. Ademолло. Даже Виардо, бессмертная в поэтическом чувстве к ней Тургенева, отступает перед этим бессмертием Габриэлли.

Как-то кардинал из рода князей Габриэлли прогуливался в своем римском саду. И вдруг он услышал, как кто-то поет труднейшую арию Галуппи, поет голосом необработанным, но на редкость красивым и свежим. Оказалось, что это пела дочка его повара, совсем еще девочка, прелестная и ничуть не застенчивая, как настоящая римлянка. Князь заставил ее спеть несколько других арий и, пораженный ее голосом и внешностью, не только дал ей солидное музыкальное образование, но и разрешение носить на сцене его собственное имя, которое она и прославила и обесславила на много веков.

Первым ее учителем пения был Гарсиа (и это связывает маленькую Катерину с семейством Полины Виардо); вторым учителем — знаменитый Порпора, как живой восставший на страницах романа Жорж Санд «Консуэло»; и впервые обучившим ее пению на самой сцене — певец Гуаданьи. Училась ли Катерина еще чему-нибудь, кроме пения? У нас есть об этом очень авторитетное высказывание очень образованного свидетеля.

В четвертом томе своей «Всеобщей истории музыки» Чарльз Бёрни, общавшийся с ней лично в Англии, во время ее лондонских гастролей, пишет: «В разговоре она кажется наиболее интеллигентной и наилучше образованной виртуозкой из тех, с кем приходилось мне когда-либо беседовать; не только о музыке, но о любом из предметов, о которых хорошо образованная особа женского пола, повидавшая свет, может — как разумно ожидаешь от нее — иметь представление. Она прожила три года в России до того, как приехать в Англию, и в течение этого времени ни одна из особенностей индивидуального характера, национальных

обычаев или придворного этикета не ускользнула от ее наблюдения». Эти слова относятся к годам 1775 и 1776, когда Габриэлли было уже сорок пять — сорок шесть лет, но вид родовитой римской матроны, державшей себя с полным достоинством (что тоже подмечено было Бёрни), как и эта широкая образованность, наблюдательность и умение беседовать обо всем, были, разумеется, не только отличительным признаком возраста, а и результатом, несомненно, полученного в молодости образования[57].

Родилась Катерина в Риме в 1730 году и была старше Мысливечка на семь лет. Но очарование и грация ее были так велики, что не исчезли даже под старость. В свои сорок пять лет она вызвала у Чарльза Бёрни такие строки: «Как актриса, хотя и маленького роста, она обладала такой грацией и достоинством в своих жестах и движениях, что приковывала к себе каждый непредубежденный взгляд; действительно (indeed), она одна заполняла собою сцену и захватывала внимание зрителей до такой степени, что зрители не могли смотреть ни на что другое, пока она была на сцене».

Если это можно сказать о женщине под пятьдесят лет, легко представить себе, какой была Габриэлли в молодости. В первом же дебюте («Софонисба» Галуппи) в городе Лукке «кухарочка Габриэлли» (La cochetta di Gabrielli) стяжала себе огромную славу. Ей пришлось петь с певцом Гуаданьи, взявшимся докончить ее музыкальное образование. О. Гуаданьи Ля Соннет и другие писатели XVIII века говорит, как о «кастрате», и характерно для нравственного и физического развития Габриэлли, что именно кастрат был, ее первым любовником, начав собой длинный ряд ее бесчисленных, романических похождений. В словаре Лярусс сказано об этом довольно пространно: «Она отблагодарила своего учителя тем, что безумно влюбилась в него. Это было ее первой страстью, за которой вскоре последовало множество других, ибо она целиком отдала свою жизнь музыке и любви, переходя от артистов к вельможам, *домогаясь любви первых, алча роскоши вторых,* и была того капризного типа страстности и предприимчивости, который дает нам представление о прославленных греческих гетерах, таких совершенных, таких соблазнительных и таких разорительных».

Она так прославилась в Неаполе в «Дидоне» Иомелли, что слава ее достигла австрийской столицы, и Метастазио (тоже одно время неравнодушный к Габриэлли) пригласил ее в Вену. Там она стала придворной фавориткой, пользовалась покровительством Каунитца, пела под директорством графа Дураццо в Венской опере и покинула Вену («осыпанная драгоценностями», как пишут

ее биографы) в том же году, что и Дураццо. Знала ли она Мысливечка еще в Праге или, может быть, даже и в самой Вене? Точно по документам известно лишь то, что они встретились в Неаполе в январе 1767 года, когда она, уже прославленная певица, и сестра ее Франческа обе выступили в опере тогда еще только начинающего молодого Мысливечка — «Беллерофонте».

До сих пор в ее жизнеописании нет, в сущности, ничего необычного, ничего, что могло бы оправдать ее совершенно фантастическую славу. Это потому, что я не привела тех «новелл», которыми ее жизнь щедро снабдила биографов, мемуаристов, романистов и историков музыки XVIII века. Габриэлли прославилась главным образом «фортелями», каких не простили бы никому другому. Характер этих «фортелей» говорит о широких, смелых и демократических чертах этой взбалмошной певицы, потому что предметом их она выбирала большей частью знатных и придворных лиц. В Палермо, например, она была приглашена вице-королем Сицилии на званый обед и к обеду не явилась. За нею послали и застали ее в постели читающей книгу и, зевая, объявившей посланному, что она забыла о приглашении. А когда вечером того же дня Габриэлли явилась на подмостках (вице-король, решив проглотить оскорбление, присутствовал со всей знатью на спектакле), она стала петь вполголоса и нарочито небрежно. Терпение вице-короля лопнуло. Он велел немедленно засадить строптивую певицу в тюрьму. Но в тюрьме богатая Габриэлли подкупила всю стражу, окружила себя роскошью, уплатила долги тех, кто сидел в заключении как неоплатные должники, и, собрав вокруг арестованных, пела им в полный голос, широко, с наслаждением, лучшие арии своего репертуара. А когда пришел час выхода ее из тюрьмы, народ Палермо вынес ее оттуда на своих плечах и так понес домой (черта, кстати сказать, подхваченная постановщиками американского фильма «Большой вальс» для героини этого фильма).

В Вене, еще до палермского эпизода, то есть в начале 60-х годов, она сошлась с французским посланником, а потом стала изменять ему с португальским. Вне себя от ревности, француз решил проверить ее и спрятался в алькове, где и стал свидетелем ее измены. Выскочив из тайника, он бросился на изменницу, чтоб пронзить ее шпагой, но шпага застряла в жестком корсете Катерины (а может быть, и не очень сильно вонзилась в нее). Тогда Габриэлли, завладев этой шпагой, велела выгравировать на ней: «Шпага де Морвиля, осмелившегося ударить Габриэлли», и хотела было сделать несчастного француза посмешищем всего двора, но Метастазио заставил ее вернуть эту шпагу Морвилю.

Мы уже знаем, что в Парме, во дворце Фарнезе, жил инфант

Филипп, которого так почтительно навестил в своем путешествии Дюкло. Инфант был еще молод и окружен той церемонной учтивостью, с какой историки своей эпохи говорят о «великих» мира сего, живущих одновременно с ними. Быть может, если б не новый «фортель», выкинутый Габриэлли, мы так и не узнали бы, что этот гордый испанский Бурбон был уродливым горбуном. Документы молчали об этом, черные лебеди на пруду его парка молчали об этом, в мемуарах и «путешествиях» вопрос о его наружности не затрагивался, но Катерина Габриэлли во всеуслышание (для историков и мемуаристов!) назвала его «горбуном», да еще наградила эпитетом «проклятый». Проклятый горбун — гордому испанскому наследнику, будущему королю! Случилось это потому, что юный инфант безумно влюбился в нее, запер ее у себя во дворце и ревниво хранил ключ от ее комнаты. Если вспомнить, что певице было в то время далеко за тридцать, понятно, каким мальчишкой показался ей инфант со своей страстью. Ей удалось (по источникам) «бежать из Пармы», обманув влюбленного престолонаследника.

В 1768 году итальянский оперный композитор Галуппи, тот самый, чью арию пела в саду четырнадцатилетняя Катерина, уехал из Петербурга, где он стоял во главе итальянской оперы, и на его место приглашен был Траэтта. Набирая для царского театра певцов, Траэтта заключил контракт с Габриэлли, и знаменитая итальянка почти три года провела в России. Здесь она вволю натешилась над русскими вельможами, влюбив в себя директора императорских театров И. П. Елагина. Толстяк Елагин не знал, чем и как ей угодить. Габриэлли попросила его протанцевать для нее вальс. Директор театра покорно пустился в пляс, но споткнулся на скользком паркете и вывихнул себе лодыжку. На очередном царском приеме он не мог стоять и сидел. Екатерина Вторая, умевшая и сострить и подшутить, сказала вошедшему Суворову: «Извини, Александр Васильевич, Ивана Перфильевича — он тоже получил рану, только не в сражении, а у Габриэлли, выделывая па». Но сумасбродства Габриэлли в конце концов надоели царице, и Катерина, ее соименница, получила приказ покинуть Россию, где она успела между пением и «фортелями» родить сына. Из России в 1775 году она поехала в Англию и только в 1777 году вернулась на родину.

Что сказать в завершение ее портрета? Практичный и грубоватый Леопольд Моцарт назвал ее в письме из Болоньи от 24 марта 1770 года «высокомерной дурой», расшвыривающей направо и налево деньги. Габриэлли действительно расшвыривала дукаты из своих чудовищно больших заработков, она была щедра, помогала товарищам по работе, и эту ее

единственную хорошую черту (кроме, может быть, демократизма, впрочем, похожего больше на самодурство) отмечают почти все словари.

Сохранившиеся два ее портрета, в профиль и en face, производят двойственное впечатление. Так называемый «римский нос» в профиле — скорее похож на утиный в портрете en face, он неприятно расширяется кончиком вперед; очень широкая переносица, делающая расстояние между глазами чересчур большим, а сами эти глаза чуть-чуть раскосы; напудренные или очень белокурые гладкие волосы и рот с приподнятыми кверху, как у опрокинутого месяца, уголками губ и слегка выпяченной, вырезанной хоботком или сердечком, серединой рта. Смесь цинизма и утонченности, извращения и примитива, но именно такая она держала у ног тысячи людей.

Попробуем вглядеться в этот лицевой портрет, в большой круглой шляпе с широкими полями, вглядеться как бы исторически. Тогда я назвала бы его «агонией XVIII века», агонией всего того, что пело, танцевало, влюблялось и безумствовало на его карнавалах перед грозовыми годами французской революции: умное лицо с хрупкими плечами и шейкой, большие, чуть косые глаза, опасное лицо в своей странной прелести, напоминающей нимф или русалок, — существа без той разумной, контролирующей человека силы, которую Кант так красиво назвал «звездами в небе и нравственным законом внутри нас». Вот этой незыблемой опоры на закон, по которому текут созвездия в небе и судит свои поступки человек, нельзя прочитать в фейном лице Габриэлли. Или — если хотите — змеином ее лице, потому что и змея очаровывает и приколдовывает по-своему.

Если б в ясное неаполитанское утро вышедший на прогулку Иозеф Мысливечек случайно наступил на змею и она, обвившись вокруг его ног, укусила его, он погиб бы от ее укуса немного скорее, но не так страшно, как загубила его встреча с famosa cantatrice — самой знаменитой певицей XVIII века.

2

Капельмейстер, автор и дирижер оперы, должен был заниматься с певицами сам. Мы уже видели беглые духовные портреты нескольких ведущих певиц того времени. Но они были счастливым исключением, а в массе своей почти весь певческий коллектив отличался полнейшим невежеством и полной неграмотностью. Да и мало было певиц, в которых большие

театры особенно нуждались: их заменяли кастраты, превосходно певшие в женских ролях. Хотя официально кастрирование мальчиков каралось, но делалось это подчас даже и в тайниках монастырей, «во славу божию» (ad gloriam Dei), чтоб сохранить дарующий голос мальчика для церковного хора. Бедняки «продавали» своих Детей. Операцию проделывали специалисты, особенно прославившиеся этим позорным искусством в Неаполе и Сицилии.

Ядовитейшая книжка о тогдашних музыкальных нравах, написанная Анж Гудар (под псевдонимом Ля Соннет), рассказывает, как велось в Италии обучение певиц нужным оперным ариям: приходило «животное на двух ногах» — это автор аттестовал так маэстро ди Капелла, — ударяло по куску дерева (клавесину) и заставляло обезьянить с себя, затверживая каждый пропетый звук, покуда не вдалбливалась нужная ария в неграмотную первую или вторую донну. Певице было все равно что петь, и слова она могла перевирать до неузнаваемости, но ей не все равно было, есть или нет в арии украшения, рулады, трели, оканчивается или нет ария каденцией, которую можно растянуть на целых семь минут, не переводя дыхания, ни разу не заглотнув воздуха, потому что это было основой ее успеха и выдвижения.

Но, рисуя всевозможные курьезы, возникавшие из сцепления «животности» и «невежества», даже и злое перо Ля Соннетт делает некоторые исключения. Он скупо перечисляет певиц, умеющих петь по-настоящему, — Габриэлли, Анну де Амичис, Елизавету Тейбер. К ним можно добавить и других образованных примадонн — англичанку Дэвис, Бернаскони… Кто пришел к кому — Катерина ли в комнату Мысливечка, потому что в этой комнате стояло клавичембало, или он к ней, — но оба они должны были, несомненно, поработать над «Беллерофонте». Приближался карнавал… Неаполитанский карнавал не мог не захватить даже тех, кто очень занят в нем как дирижеры и певцы, ежевечерне выступающие на подмостках, он был разгульней, шумней, демократичней венецианского. Но прошел и карнавал. Что же написать дальше? Сочинять перипетии страшной любви, которая все же не захватила Мысливечка целиком хотя бы потому, что работа его не прекратилась, не изменилась и ни в чем не нарушила своего ритма.

День 20 января 1767 года, необычайно торжественный для Неаполя, — день рождения испанского короля Карла III, в честь которого театр Сан-Карло поставил новую оперу, — наконец наступил. Со щедрой роскошью напечатанные либретто, разукрашенные пышной виньеткой чуть ли не во весь титульный лист, вручались лично приглашенным королевским гостям. Опере

предшествовала поздравительная кантата на три голоса. Она тоже имела печатное либретто[58]. Два крупнейших имени из среды знаменитых вокалистов дважды были повторены в этих либретто — певец Антонио Рааф и Катерина Габриэлли; оба они пели и в кантате и в опере «Беллерофонте». С Антонио Раафом, немцем, бывавшим в родных для Мысливечка местах, они сразу же подружились настоящей, длившейся годы дружбой. Как перелетные птицы, встречались они с Мысливечком на больших дорогах театральной Италии, но в неаполитанских либретто, просмотренных мною в Италии, имена их вместе мне больше не попадались.

У экспансивных итальянцев восторги в театре достигали таких размеров, каких в других странах не знали; проявления их имели свой особый характер в каждом городе, и почти все путешественники и мемуаристы с большими подробностями на них останавливаются. Так, в Венеции, в театре Сан-Бенедетто, было принято сочинять понравившимся композиторам и певцам восторженные сонеты, печатать их на бумажках и осыпать ими публику, а поскольку «осыпать» означает бросать сверху вниз, надо думать — делалось это зрителями верхних ярусов, может быть галерок, и, значит, в таких признаниях участвовал сам народ, во всяком случае, круги более широкие, нежели только двор и аристократия. Мысливечек был осыпан в Венеции такими сонетами трижды: за оперу *«Демофонт»* в январе 1769 года, за оперу *«La Clemenza di Tito»* («Милосердие Тита») 26 декабря 1773 года и за оперу *«La Circe»* («Цирцея») в мае 1779 года.

По-другому выражали свои чувства римляне. Надо сказать, что Рим во второй половине XVIII века считался пробным камнем для композитора или певца. Никакой успех в другом городе не влиял на мнение римской публики, головку которой составляли молодые прелаты, полнившие музыкальное образование. Они изобрели свой, римский обычай освистывать тех, кто им не понравился: кричали на весь театр свое «браво» тому *отсутствующему* артисту, которому данный артист *подражал* в своей музыке или в своем исполнении или же сильно уступал. Если были написаны две оперы на одну и ту же тему и данная опера оказывалась хуже ее соименницы, то в зале кричали, сопровождая овациями свой крик, имя не композитора исполняемой оперы, а другого автора, создателя соименной оперы. Комментаторы (и деликатный Чарльз Бёрни) видели в этом обычае нечто очень вежливое и необидное для певцов; но сами певцы и капельмейстеры считали такой «свист» в оболочке «браво» тягчайшим для себя несчастьем, издевательством и оскорблением.

Неаполитанцы тоже выражали свои чувства по-своему; не придумывая сонетов и хитроумных «браво» по адресу отсутствующих, они проявляли восторг и благодарность непосредственно. Когда впервые Мысливечек соприкоснулся с этой непосредственностью, она согрела его чешское сердце, и он полюбил Неаполь. Он полюбил его, может быть, с первым взмахом своей руки у клавесина, когда после кантаты началось действие «Беллерофонте» и музыка — он почувствовал — свежей, ликующей струей полилась из оркестра. «Никто так не умел писать для моего голоса, как Джузеппе Иль Боэмо», — сказала несколько лет спустя Габриэлли. Изучив в совместных репетициях ее голос и ее возможности, Мысливечек создавал для нее арии, проникнутые тем, чего так недоставало самой Габриэлли: глубокой внутренней теплотой.

Отдельный манускрипт арии «Ho perduto il mio tesoro» («Потеряла свое сокровище»), чудесное largo из «Беллерофонте», написанное для героини Арджены — Габриэлли, сохранился сейчас в венском архиве Альбертинума, и по нему чувствуешь внутреннюю силу сердца, приданную голосу и душе певицы. Видел ли он ее такой, хотел ли видеть, но певица, несомненно, поняла секрет своих собственных исключительных успехов в ариях Мысливечка. В них Габриэлли казалась на подмостках имеющей человеческую душу.

Все, кто писал о ней, и даже снисходительный Бёрни, на разный лад и в разной степени отмечали сухость необыкновенного голоса Габриэлли именно в лирических местах, неумение ее петь медленно в кантиленах и чисто виртуозную сторону ее дарования. Юный Моцарт, всегда остро подмечавший все отрицательное в человеке, писал о ней сестре, когда ее слава уже гремела по всей Италии: «Кто слышал Габриэлли, тот говорит и будет говорить, что она была не чем иным, как только делательницей пассажей и рулад; но так как она выражалась на особый лад, она вызывала удивление, которое, однако, длилось не дольше, чем до четвертого повторения. Она не могла нравиться долго, от пассажей скоро устаешь; и на ее несчастье, она не умела петь. Она не была в состоянии выдержать долго одну целую ноту, она не имела (никакой постановки) голоса (messa di voce), не знала замедления, одним словом — пела искусно, но без понимания»[59].

Габриэлли не могла очаровывать длительной кантиленой и брала своим огромным искусством виртуозки — это пишут о ней почти все. Но в ариях, написанных для нее Мысливечком, композитор с первого года знакомства с нею сумел как бы замаскировать этот ее природный недостаток, сочетав

виртуозность с глубокой душевностью. Уже здесь молодой композитор обнаружил свое редчайшее понимание тайн вокала и особенностей человеческого голоса.

Не только певица, а и неаполитанцы оценили это мастерство нового для Италии композитора. Об ошеломляющем успехе «Беллерофонте» и упоминается в каждой его биографии, с прибавлением разных деталей. Не совсем обычная черта: послушать его оперу пришло *двести неаполитанских музыкантов.* Потому ли, что со времени репетиции уже знали и говорили, что музыка очень хороша; потому ли, что, гордые своей традиционной «неаполитанской школой», знатоки родной музыки, со времен Скарлатти привыкшие разъезжать по чужим странам и насаждать там свою итальянскую оперу, профессиональные музыканты заинтересовались дебютом чужака-славянина, даже не немца — немцев они уже слышали, — а чеха из Богемии[60]; но какая бы ни была причина, а чуть ли не каждый музыкант музыкального города Неаполя оказался на этой опере. И первое, что отличает успех «Беллерофонте» от других обычных успехов оперы, это *интерес* к ней *профессиональный,* интерес к ее музыке, а не только к пению знаменитых певцов и певиц. Вот этот профессиональный интерес Мысливечек не мог не почувствовать в театре, и он-то и согрел его сердце, как согрел его в Праге первый успех его шести симфоний, послушать которые тоже собрались музыканты-профессионалы.

Второй необычной чертой успеха «Беллерофонте» была овация, устроенная по окончании оперы именно ему, капельмейстеру и композитору. Когда кончились вызовы Раафа и Габриэлли и публика стала расходиться, то у выхода, откуда должен был пройти маэстро ди Капелла (который, кстати, и звания-то этого еще не носил, а назывался пока только просто синьор Джузеппе Мысливечек, детто иль Боэме), шпалерами по обе стороны выстроились «знатнейшие люди Неаполя», и не успел Мысливечек показаться, как по этому двойному ряду, с обеих его сторон, раздались неистовые аплодисменты. То было полное, абсолютное признание, и о нем в тогдашней печати упоминалось именно как о признании «чужака» своим. «Чужак» покорил богатством мелодии, знанием итальянской сцены, умением писать для певцов и певиц, «классом», сразу поднявшим его над уровнем бесчисленных опер, писавшихся в то время и нынче совершенно забытых.

Но если б только одно это, успех не разросся бы настолько, чтобы сделать Мысливечка на десять лет излюбленным композитором неаполитанской джунты. Еще было нечто в музыке, прозвучавшей со сцены Сан-Карло, нечто названное Шерингом:

многие своеобразные не итальянские черты, продиктованные ему его чешской кровью». Вместо поверхностно-чувственных мелодий, говоривших не сердцу, а инстинкту, да и то не очень глубоко, здесь была музыка сдержанная, чистая, берущая за душу.

Тотчас за успехом в Неаполе захотела повторить «Беллерофонте» и Сиена, тосканский город, пожелавший отпраздновать этим приезд австрийского эрцгерцога и «грандука» Тосканы Петра Леопольда. Мысливечек вынужден был выехать в Тоскану и снова поднять дирижерским жестом руку у клавесина. Артисты были уже другие, малоизвестные — Сальвадоре Касетто, Доменико Лучиани, Маргарита Джанелли. И театр другой, куда меньше Сан-Карло, — театр «Accademia degli Intronati». А вместо легкого, как облачко, взлета воздушных шелков Габриэлли, ее хрупкой, змеиной шейки и неожиданных, непредвиденных грациозных движений на сцене пела партию Арджены актриса Мария Пиччинелли Вецциани; и даже тосканская весна, весна, которую так красиво зовут итальянцы «примавера», не удержала Мысливечка в Тоскане. Он снова мчался назад, в Неаполь, где в это время оставались «сестры» Габриэлли.

Я пишу «мчался» и беру это из головы, и это кажется мне фальшивым, неверным словом. Мальчишеское не вяжется с образом Джузеппе Мысливечка. Что-то очень серьезное, взрослое, думающее и сдерживающее себя всякий раз встает из его партитур, даже юношеских, из его немногочисленных писем и записочек — ни тени безумия, ни атома сорвавшегося с цепи чувства, ничего, мгновенно себя исчерпывающего. И с этой музыкой, где как бы нехотя, уступая капризам певиц и певцов, лепятся к мелодии бесчисленные трели и рулады, — снять их с мелодии так же легко, как засохший венок с портрета, — в удивительном внутреннем контакте разворачивается целый свиток документов его жизни и работы. Если б Мысливечек потерял себя сразу, с головой, именно в эти первые месяцы его близости с Габриэлли, и позволил ей сделать себя куклой в ее сумасшедшей игре, этих документов не было бы, и ученому, профессору Улиссу Прота Джурлео, не пришлось бы ничего извлекать из архивов. Развернем длинный «свиток» неаполитанской судьбы Мысливечка.

Проходят едва три месяца со дня повторения «Беллерофонте» в Сиене. Вероятно, он был повторен и в самом Неаполе несколько раз, как это неизменно происходило с удавшейся постановкой. Прежний импресарио театра Сан-Карло синьор Мадори ушел, его сменил новый — синьор Гроссатеста. Новый импресарио, озабоченный осенним оперным сезоном (к которому начинают готовиться за полгода), уже 28 мая предлагает для осенней оперы

опять Джузеппе Мысливечка. И джунта постановляет, в виду счастливого успеха «Беллерофонте», поручить написать новую оперу «Фарначе» для 4 ноября того же года тому же Джузеппе Мысливечку, прозванному Богемцем.

Это опять праздничный спектакль, связанный с тем же испанским королем, Карлом III. Мысливечек должен взяться сразу за новую работу, еще не переставши дирижировать своим «Беллерофонте». А ведь она не единственная. Со всех сторон сыплются заказы, каждый город хочет иметь для себя его оперу, а еще не пришел к концу насыщенный 1767 год: Турин заказывает ему на декабрь «Триумф Клелии», город Падуя напоминает о старой дружбе, и Падуе он обещает на весну 1768-го кантату «Нарциссо»…

Тем временем, пока он трудится и, еще не привыкнув к разгульной жизни, сохраняет свою чешскую выдержку, Катерина Габриэлли «срывается с цепи». Ее выходки и безумная легкость в заключении любовных связей не могут, не ужасать в этот первый период полюбившего певицу композитора. Он подобен привязанному к мачте моряку, залепившему себе уши воском, чтоб не броситься в море, когда корабль его проезжает мимо острова Цирцеи и поющих на острове сирен. Он не понимает еще, что творится вокруг него: знатные дамы, если нет у них любовника, «чичисбея», иногда нескольких, кто проводил бы их об руку из коляски в ложу, считают себя «опозоренными»; мужья их тоже считают позорным для себя отсутствие таких чичисбеев у своих жен. В ложах за бархатными занавесями — повальный разврат. Разговоры могли бы заставить покраснеть самого черного черта. Гудар пишет о Габриэлли, думая сделать ей комплимент, что она довела блеск своей славы до высокой чести быть лично оскорбленной послом самого большого государя в мире, и таинственно намекает: «Стало известно об ее авантюре в Неаполе, когда ее отколотил один министр».

Авантюра в Неаполе была так неприлична, что даже биографы Габриэлли не вдаются о ней в подробности, хотя с удовольствием рассказывают о других ее проделках. Неприличной она была до такой степени, что даже в этом городе конца 60-х годов XVIII века, где люди переставали удивляться чему бы то ни было, произошло небывалое и неслыханное административное вмешательство. Итальянская энциклопедия пишет о нем очень глухо: «Габриэлли и ее «сестра» Франческа были *изгнаны из Неаполя* по обвинению в безнравственности около 1768 года и отправились в Турин (карнавал: «Триумф Клелии» Мысливечка…)». Они были изгнаны не «около» 1768, а в конце 1767 года, потому что уже 26 декабря 1767 года «Триумф

Клелии» блестяще прошел в Турине, — Рааф и Габриэлли в заглавных ролях, Мысливечек снова за клавесином дирижера. Что чувствовал маэстро ди Капелла, как его уже начали называть после проведенного в Неаполе «Фарначе», пережив этот скандал и снова оказавшись с Габриэлли? Отхлестанная по щекам, как простая девка, она вела себя так, как если б прибавила еще одну драгоценность в свою шкатулку или новый анекдот к своей биографии. А может быть, она плакала от унижения и ее слезы причинили больше разрушений, чем ее слава? Но вряд ли плакала Габриэлли, потому что за неаполитанским скандалом последовали скандалы в Палермо и в Петербурге. Верней, она хохотала, а не плакала.

Вести из Праги до Неаполя, оттуда до Турина (Мысливечек еще не имел своей «штаб-квартиры» в Италии) должны были идти по меньшей мере дней двенадцать-тринадцать. Так и получается, что, когда упал занавес 26 декабря 1767 года в королевском театре Турина и начались бурные овации певцам и композитору, кто-то молчаливый пробирался по черным лестницам театра с конвертом в руке, тоже обведенным черной каймой. Конверт мог прийти почтой, мог прийти с оказией, и тогда молчаливый человек мог быть богемским музыкантом, которых множество ездило из Богемии в Италию за хлебом, работой, славой. Джузеппе Мысливечку предстоял веселый актерский ужин с попойкой, и какой бы ни была ревность, каким бы ни было отчаяние любить эту уже немолодую, ускользающую от всего человеческого нимфу, с ее грацией эльфа — elfin, как англичане говорят, — потом, может быть, хотя час наедине с Габриэлли… Но у Мысливечка был ангел-хранитель, и на этот раз он оказался ангелом смерти: сразу после оперы ему было отдано письмо в черной рамке, извещавшее о том, что 11 декабря в Праге на Кунешовой улице умерла его мать и похоронена в той самой церкви, где ее крестили и где дважды держали над нею брачный венец.

Это был удар в сердце. И это был резкий переход для музыканта из одной тональности в другую. Он тотчас собрался на родину, успев по дороге провести — ранней весной наступившего 1768 года — написанную для Падуи четырехголосную кантату «Нарциссо». В дорожном ранце (пишу «ранце», следуя за Гёте, который тоже в своем путешествии упоминает не «чемоданы», «саки» и «сундуки», а именно «ранец») Мысливечек вез с собой манускрипт «Сконфуженного Парнаса», партитуру «Беллерофонте», ноты с набросками опер, которые предстояло ему сдавать сразу же по возвращении, — «Демофонт» в январе в Венеции для театра Бенедетто, «Иперместру» весной во

Флоренции для театра виа делла Пергола.

Размышляя над отношениями Мысливечка и Габриэлли по общему поведению их и тому, как отразились они в документах, видишь нечто, о чем хотелось бы сказать: ускользающее, не дающееся, поднесенное к губам, но не выпитое, как говорится в присказках русских народных сказок: «по губам текло, а в рот не попало». Было это не только потому, что судьба артистов постоянно разделяла их, гоняя из города в город, из одного конца страны в другой; и не только потому, что по своему материальному состоянию маэстро ди Капелла был в несравненно худшем положении, нежели знаменитая виртуозка, осыпанная драгоценностями: ведь за лучшую оперу он получал каких-нибудь шестьдесят дукатов, и это случалось не чаще двух-трех раз в год, а она только с набранных ею богатств имела под старость одной ренты двенадцать тысяч франков в год. Было это и в социальном отношений неравенством, когда виртуозка, жившая с королями и министрами, обзывала наследника испанского престола, чистокровного Бурбона, «проклятым горбуном», а капельмейстер хлебом своим зависел не только от великих мира сего, но и от их прислужников. Нет, такие дистанции были бы преодолимы для большой любви. Но что-то в характере обоих создавало внутреннее расхождение, словно большие жизни их плыли в океане человеческих судеб всегда по параллельным орбитам, никогда по встречным.

В невероятных, часто не объяснимых никакой внутренней логикой трюках и выходках Габриэлли видишь и ощущаешь очень мало внутреннего удовольствия для нее, словно проделывала она их не от «хорошей жизни», как говорится. Не от счастья. И хотя память сохраняет о ней ее огромную щедрость, помощь товарищам в беде («расшвыривание денег», по Леопольду Моцарту), но нельзя ее себе представить *доброй.*

То, что совершила она с Мысливечком под конец его жизни, бывшим ведь, помимо всего прочего, ее товарищем-музыкантом, полно такой черной, такой поистине дьявольской злобы, что о доброте Габриэлли, настоящей, человеческой, и речи не может быть. И в ее выходках, которыми она особо отличилась в Неаполе, в первый год большой любви к ней чешского капельмейстера, как струйка серного газа из корки Сольфатара, пробивается, по-моему, нечто до странности напоминающее бешенство. Лишенные веселья и радости, захватывающего удовольствия, заливающегося смеха, совсем не зажженные блеском и искрами ранней молодости, способной с ума сходить от забавы при поднятии в воздух одного пальца, — ей ведь было уже в 1767–1768 году полных тридцать семь лет, — выходки ее

проделываются как будто назло, назло себе и другим, совершенно иррационально, бездумно и импульсивно.

Габриэлли была завистлива. На сцене она всегда должна была блистать в единственном числе. Она завидовала даже своему партнеру, неуспех которого мог бы ведь снизить в качестве и ее успех, если этот партнер был знаменит, как и она. Под старость, не желая признать себя побежденной самим временем, она упорно продолжала держаться сцены, хотя голос ее ослабел. И успех чешского маэстро, хотя бы она и влюбилась в него, обаятельного, молодого, моложе ее на семь лет, серьезного и глубокого, не только радовал, но и раздражал ее, и она часто преуменьшала этот успех пренебрежительным «отведением его на место»: «он писал для меня», «он понимал мой голос, как никто». Эти внешние как бы хвалы, в сущности, унижали Мысливечка, унижали большого творца в нем. И серьезный чех, даже если без удержу поплыл по всем сумасшедшим потокам ее капризов, внутренне, в силу природы своей, не отдавался им целиком, и эта твердыня человечности, серьезность, недоступная ей самой, приводила, вероятно, Габриэлли в тайное бешенство. Не имея сил очеловечиться, она не могла лишить человечности, «обрусалочить», любовника, выесть душу его, — и она разбила ему жизнь.

3

Впрочем, до гибели в ту пору было еще далеко. Еще только занималось утро большой и широкой славы, большого и широкого творчества. Приехав на родину, Мысливечек окунулся в несколько иной мир, нежели тот, знакомый, оставленный им всего четыре с лишним года назад. Отакар Кампер в приведенном списке опер, шедших в пражском театре, ставит «Беллерофонте» Мысливечка под рубрикой 1767 года. На мой взгляд, это ошибка, или, если приведенная Кампером справка совершенно точная, ее надо поставить дважды, под двумя годами — 1767 и 1768. «Беллерофонте» шел в театрах Италии до конца весеннего оперного сезона 1767 года. После Неаполя он был повторен в Сиене, обошел, вероятно, и другие города Италии. Мысливечек по горло был занят новыми заказами, готовившейся к декабрю оперой «Триумф Клелии». Разумеется, можно было снять копию с партитуры, переслать ее в Прагу, а там разучить и поставить оперу без него. Но проще предположить, что Мысливечек привез с собой партитуру в 1768 году и тогда же сам разучил ее с певцами и оркестром и продирижировал в Праге своей оперой. Он мог это

сделать не раньше 1768 года, а в ту пору капельмейстерами обычно выступали сами авторы, и невероятно, чтоб такой автор, как свой пражанин, чех, ученик Зеегера, да еще прославившийся в Италии, не стал сам у клавесина в родной Праге и опера его могла там состояться без него.

Дороги в тот год были ужасны, и чуть попозже (1770–1772) Чарльз Бёрни описывает их в своем путешествии. То были жуткие дороги опустошений, сделанных Семилетней войной. Надвигался голод. Косили болезни. Целые деревни жили под страхом вымирания. Нигде за всю свою жизнь он не утомился так, как по этим дорогам, рассказывает в своей книге Бёрни. Сами-то дороги еще ничего, но с едой было очень плохо, целые дни он довольствовался водой и хлебом. Несчастные лошади и дьявольские вагоны, заменявшие там портшезы, хоть кого могли угробить; истощенное голодом население, едва оправившееся от злокачественной лихорадки, заразительной не меньше, чем чума; отсутствие провизии… Только добравшись до Колина, деревушки, прославившейся сражением имперских войск с Фридрихом, происходившим в 1757 году возле нее (в этом сражении, как известно, Фридрих был побежден и вывел свои войска из Богемии), удалось Бёрни раздобыть за баснословную цену голубя и полпинты кислого вина. Чарльз Бёрни был любознательный и умный путешественник, и писал он правдиво — только вот «богемцев» часто путал с цыганами, а чехов, живших по городам, принимал, видимо, за немцев, и это удивительное незнание умного и образованного англичанина показывает, что мощное национальное движение чешских «будителей» еще не проступило настолько, чтоб со всей ясностью и для каждого поставить вопрос о чешском народе. Было это, напомним, в 1770–1772 годах.

Мысливечек был удручен смертью матери. И он не мог не быть удрученным тем страшным состоянием родины, какое увидел: ведь ехал он из Вены (или из любого другого центра, из Мюнхена, например) неизбежно по таким же дорогам в Прагу, по каким проехал Бёрни. Остальное досказали ему пражские друзья и родные. Брат Иоахим был уже с год как женат, а 27 марта у него родился сын. Ярослав Челеда, сообщая эти данные, пишет, что Мысливечек приехал в *феврале*, а в *марте* его, видимо, уже не было в Праге, потому что он не записан в метрике крестным отцом своего первого племянника. Одновременно Челеда рассказывает, как «в театре в Котцих», который вел тогда Ян Бруниан, Мысливечек поставил свою оперу «Беллерофонте», «встреченную аплодисментами…». Возможно, и так, хотя, кажется нам, сделавши долгое путешествие, приехать в Прагу меньше чем на месяц, успеть за этот месяц пожить в семье, рассказать о себе,

привести в порядок дела по наследству, оформить юридически передачу мельницы брату, продирижировать «Беллерофонте» Мысливечку было бы очень трудно. Верней предположить, что, поставив весной своего «Нарциссо» в Падуе, он попал в Прагу только в апреле и оставался на родине два-три месяца.

«Демофонта», обещанного на январь 1769 года в Венецию, он мог писать и дома, в Праге, и в Венеции, где тоже чувствовал себя более оседло, нежели в других городах. Уезжая опять в Италию, он уже знал, что скоро снова вернется, и уже прочная профессиональная связь образовалась у него с родным городом. В Крыжовниках каждый год, в «зеленый четверг», в 11 часов утра монастырский хор стал исполнять его ораторию; и, например, написанное им в 1769 году для Падуи «Семейство Тобии» уже 14 апреля 1770 года прошло в Крыжовниках. Но как бы то ни было, о пребывании Мысливечка на родине данных сохранилось очень мало, нет ни встреч, ни бесед, ни особых событий, память о которых нашлась бы в мемуарах или в местной периодике. И это говорит, пожалуй, за то, что Мысливечек спешил, спешил вернуться в Италию.

И вот он снова в Италии, сперва в ставшей для него близкой Венеции, где с уже описанным успехом дирижирует «Демофонтом», и сонеты сыплются на него в театре Сан-Бенедетто. «Демофонт» — типичная для тогдашних опер мелодрама с оракулом, произносящим загадочное предсказание, и девушками, приносимыми каждый год в жертву божеству; со свирепым царем-тираном, который позднее раскаивается… Но тот, кто имел бы терпение прочитать в наше время хотя два десятка оперных либретто Метастазио, и притом параллельно: французский или, если он есть, русский текст наряду с итальянским (последнее, чтоб в полной мере оценить необыкновенную звучность стихов в его коротких ариях), увидел бы любопытнейшую вещь для истории итальянского театра.

Казалось бы, и Гольдони и Гоцци безмерно далеки от мелодраматической риторики Метастазио; казалось бы, Гольдони стремится уйти в жизнь из ходульного мира героев, античности, а Гоцци использует народный фольклор в своей комедии масок — и тоже на километры отошел от драматургии придворного поэта. Но вот что бросается в глаза: ведь и у Метастазио при всей его гипертрофированной античной основе попадается продиктованная, быть может, его изумительным чутьем сцены, почти в каждой мелодраме группа персонажей, упорно повторяющаяся и в другой.

Это, конечно, далеко от Comedia del Arte и от народного театра масок. Но посмотрите: неизменная полукомическая

фигура *капитана* (или как бы этот служака ни назывался), исполняющего приказы короля. Можно даже представить себе, что у этого капитана одно и то же имя, одна и та же военная одежда, один и тот же характер — передаваемый и композиторами более или менее схожей музыкальной характеристикой. Дальше идет *«друг»,* обязательный друг в каждом либретто, тайный любовник героини, предназначенной в невесты сыну короля, чьим «другом» этот персонаж и является. Он менее кристаллически выдержан, нежели капитан; один раз — это друг верный, без хитрости, желающий пожертвовать собой; другой раз он ведет двойную игру, но не доводя ее до предательства типа Яго. Наконец остальные персонажи — короли (большей частью *тираны*, но под конец *раскаивающиеся*), их дети (либо *подмененные* в детстве, либо *перепутанные*) и т. д. Разве не напоминает это комедию масок?

И эта типизация некоторых фигур, проходящих чуть ли не через все тогдашние либретто, делала, в сущности, очень легкой и очень *ограниченной* роль композитора в опере. Когда читаешь в некоторых биографиях Мысливечка, что он не пытался «характеризовать» в музыке действующих лиц либретто (но «зато», как говорит Шеринг, делал это в своих ораториях), становится ясно, что пишущие так мало знают свой материал. Связь слова со звуком в том смысле, в каком мы ее сейчас понимаем, то есть характеристика музыкой образов оперы, не могла начаться с либретто Метастазио и его школы — слишком условны и бескровны их образы, и Глюк, как я уже писала, неизбежно должен был начать свою реформу с драматургии Кальцабиджи.

Связь текста с музыкой в операх Мысливечка шла по другой линии — музыка его необыкновенно соответствовала в ариях возможностям человеческого голоса, она была предельно *вокальна;* и она ярко характеризовала *целое* в операх Метастазио, их общий стиль, тематику возвышенного благородства, условность и схожесть ситуаций, характеров, поступков. Взятые *вместе* с текстом, то есть поставленные именно как оперы XVIII века, вокальные вещи его производят необыкновенно гармоническое впечатление.

И понятно, что, в свою очередь, не требовалось, чтоб увертюра вводила в действие, характеризуя в какой-то мере заранее то, что должно на сцене произойти. Опять же раздававшиеся со всех сторон, от передовых людей века, требованья связи музыкального содержания увертюры с последующим за ним содержанием самой оперы были, в сущности, гораздо глубже, чем казались: чтоб пойти навстречу

этим требованиям, нужно было влить больше содержания и в самые либретто, иначе говоря — революционизировать всю драматургию.

Написать подряд за первые четыре года (1767–1770) семь опер или, чтоб быть точными, шесть опер и кантату («Беллерофонте», «Фарначе», «Триумф Клелии», «Демофонт», «Иперместра», «Ниттети», кантату «Нарциссе»); а кроме того (за исключением многих арий), еще и шесть концертов для скрипки с оркестром, созданных под впечатлением смерти 26 февраля 1770 года гениального скрипача Тартини в близкой его сердцу Падуе и напечатанных в этом же году в издательстве Брейткопфа в Лейпциге; и еще минимум две оратории «Семейство Тобии» и «Узнанный Иосиф», тоже для Падуи, сделать все это за такой короткий срок не хватило бы никакого человеческого гения, если б — повторяю — двадцатишестилетний Мысливечек, покинув в 1763 году родину, явился в Италию с пустыми руками.

Нет ни малейшего сомнения, что он использовал все свои первые симфонии в качестве увертюр для опер, и это в огромной степени облегчило ему работу. Вот откуда появились на позднейших либретто его опер (конца 70-х годов) сообщения: «новая музыка», «новый пролог», «увертюра, написанная в Неаполе», то есть вместо повторения старых его симфоний — заново написанные к данным операм[61]. Но даже и в эти первые годы опера как таковая, одна опера, его удовлетворять уже перестала.

Постоянные возвращения к оратории, где текст Метастазио базировался на более глубоких, выстоявших два тысячелетия библейских образах и сказаниях, были для Мысливечка и профессиональной и психологической отдушиной, так же как неизменные его уходы в чисто инструментальную музыку. Эти уходы были настолько необходимы ему и так заметны в среде итальянских музыкантов, что Бёрни, разговаривавший с ними о Мысливечке и его музыке, слышал о нем не только как об оперном композиторе. Отсюда его фраза, постоянно цитируемая, что «Мысливечек заслужил известность в Италии не только как оперный композитор, но и как инструменталист».

Почти тотчас после «Демофонта» проходит во Флоренции «Иперместра», и опять с тем же прочным успехом. Мысливечек должен был дирижировать с большим душевным удовлетворением: «первого человека» (primo uomo) пел опять Антонио Рааф, музыкант культурный, близкий ему по вкусам и характеру; «первую женщину» — Елизавета Тейбер, тоже прелестная музыкантша, но недостаточно обаятельная, чтоб смутить его покой. Оба были немецкого происхождения, говорили

по-немецки, и с ними, возможно, Иозеф Мысливечек почувствовал себя как бы еще не удалившимся от родных мест. Это было спокойное общение. Должно быть, его расспрашивали о новостях, ведь он только что побывал и в Праге и в Вене. Напряжение, созданное близостью с Габриэлли, рассеивалось, он отдыхал и работал. «Ниттети», следующая опера, которую нужно было ставить весною в Болонье, в большом новом «Публичном театре», давалась ему легко.

В «Ниттети» и сам Метастазио был необычно легок. Ажурная тема, пастораль первого действия: царский сын, переодетый в простую одежду, все дни проводит в прибрежных зарослях на берегу Нила. Египетский король, отец его, думает, что это для охотничьих забав. Но на берегу Нила стоит хижина пастушки, на тучных заливных лугах Нила она пасет своих коз, и в эту пастушку, по имени Берое, пламенно влюбился царевич. Он обещал, забыв свой сан, о котором она не подозревает, жениться на ней. Тем временем в столицу въезжает принцесса Ниттети, сосватанная невеста царевича. Следуют два драматических действия, где царевич, Берое и Ниттети, а также тот самый «друг», который играет роль связиста и сам влюблен в Ниттети, состязаются в невероятном самопожертвовании и благородстве, а король (тиран) рвет и мечет и грозит смертной казнью собственному сыну за непослушание. С ним усердствует и неизменный полукомический персонаж, капитан Бибаста, как две капли похожий на остальных капитанов в операх Метастазио. В конце концов все устраивается: Ниттети оказывается не Ниттети, а пропавшей когда-то дочерью короля; пастушка Берое оказывается не пастушкой, а самой Ниттети; празднуются две свадьбы, король в отличном настроении, занавес падает… Может быть, именно на «Ниттети», создавая к ней ажурную музыку, Мысливечек и почувствовал тайное внутреннее неудовлетворение. Ему захотелось выйти из этого мира счастливых нелепостей.

Просмотрите партитуру «Ниттети» — оригинал, покрытый крупной резкой нотной скорописью, какой писали композиторы в XVIII веке. Вам, как и мне, передастся нетерпеливое настроение автора, словно эти ажурные нелепости, которым он без конца придает и еще будет придавать человеческий голос, уже начинают «припекать ему голову», как излишек жары. Словно спасаясь от них, он одновременно с «Ниттети» пишет своего «Giuseppe Riconosciuto» («Иосифа узнанного») — вещь, которую в словарях называют то оперой, то ораторией. Но вслед за «Иосифом» опять садится за оперу, заказанную Флоренцией, — «Монтецуму» («Montezuma» по-итальянски).

Большие музыканты не могли не общаться профессионально, не могли не говорить друг с другом о серьезных вещах, когда весь воздух эпохи был насыщен беседами людей, и эти беседы, от анекдотов в стиле «соннет» до философских журналов в стиле миланского журнала «Кафэ», ставили большие проблемы искусства. Мысливечек был образован и за всем успевал следить — за опытами с электричеством у лорда Гамильтона; за начатыми его покровителем, министром Тануччи, раскопками Геркуланума и Помпеи; за драгоценными коллекциями музыкальной библиотеки болонского теоретика падре Мартини, созданной на щедрое пожертвование певца Фаринелли, и за окружавшими его в каждом итальянском городе сокровищами живописи.

Он великолепно знал музыку своих современников. Сохранился рассказ о том, как однажды в Милане, на вечере, устроенном в его честь, стали играть старые симфонии Саммартини. Слушая их, Мысливечек вдруг воскликнул: «Я нашел отца стиля Гайдна!» Близость Гайдна к Саммартини, у которого Гайдн, несомненно, многое взял, никому тогда не приходила в голову. И восклицание Мысливечка, показавшее, как вдумчиво и тонко он слушал и понимал своих собратьев, стало знаменитым, вошло в энциклопедии, цитируется у Сен-Фуа и передано в виде рассказа, ведущегося от лица автора, Стендалем в его «Жизни Гайдна, Моцарта и Метастазио»[62]. Несомненно, знал Мысливечек и античную литературу.

Конечно, ссылки на античные источники в звучных пустопорожних драмах Метастазио никого не обманывали, тут было столько же Плутарха или Геродота, сколько имелось его в любом кастрате, сделавшем свои голос источником дохода. Но учиться думать можно у всех и у всего, и даже эти либретто, прочитываемые им у клавичембало, превращались в источник мыслей.

Глюк, создавая свою «китайскую оперу», так интересно использовал колокольчики, изучал китайскую гамму, — он устроил просто перезвон кварт, живописуя звуками золоченые пагоды за китайской стеной… Мысливечка спасали, должно быть, от скуки и однообразия бесчисленных оперных либретто такие вот поиски.

Свет, подобный этим квартам-колокольчикам, свет, какой подыскивали большие живописцы прошлого для своих полотен, был нужен и для музыкального фона, разный свет — желтый для «Ниттети», потому что действие ее в Египте, в песках, возле желтой воды Нила. Мысливечек искал краску и представлял ее бронзовой для захватившей его новой оперы — «Монтецума». Пусть опять та же ритурнель вертящегося вокруг одного и того

же, надоевшего зрителям сюжета. Но сколько музыкального колорита, какая широкая выдумка… Показать процессию, испанцы ведут за собою в числе трофеев захваченных ими пленных — и эти странные ацтеки, и награбленные богатства! Словно с фресок, живописующих избрание венецианских дожей, виденных им в Венеции; словно с великолепного «Триумфа Цезаря» Андрея Мантеньи… Тут не станут играть в «фараон», музыка заставит их прислушаться!

Нет как будто ничего формально нового в «Монтецуме», но музыка оперы говорит, она рассказывает о том, как думал и радовался композитор, создавая ее: ведь это уже не древние века, не далекая античность, а почти современность; не сказка, а живая история. И может быть, на Монтецуме, на судьбе народа ацтеков, задумался Мысливечек и о судьбе родного своего народа, у которого только что побывал…

В эти два года, наполненных работой, нет ни малейшего свидетельства о том, была ли с ним Габриэлли, встретились ли они в пути, обменивались ли письмами. Но нет и ни одного женского имени (как нет их вообще, кроме Агуйяри и Габриэлли), которые молва соединила бы с ним. Жил ли Мысливечек уже тогда той широкой жизнью, какую ему приписывают? Леопольд Моцарт назвал его жизнь «отвратительной», но он писал это лишь в 1777 году и *только тогда, когда с Мысливечком случилось несчастье и он заболел.* А что было в 1770 году? Поставив и проведя в новом «Публичном театре» Болоньи свою «Ниттети», Мысливечек стал усиленно готовить к флорентийскому карнавалу, пришедшемуся на январь, оперу «Монтецума».

Между тем из Зальцбурга выехали в первое свое итальянское путешествие два человека, «показания» которых, как говорится на суде, играют огромную роль для биографов Мысливечка, можно даже сказать — роль исключительную. Эти два человека — отец, уже видный в музыкальном мире, практичный импресарио, «великий комбинатор» в жизни сына; и сын Вольфганг — тринадцатилетний мальчик, гений которого уже покорил Францию и Англию. Они выехали в точности 13 декабря 1769 года, сочельник провели в Роверето, Новый год встретили в Вероне, побыли почти полтора месяца в Милане; достигли, чего добивался отец, — присуждения сыну звания академика в Болонье; потом вниз, вниз по итальянскому башмачку, к Риму и обратно на север, надолго задержавшись (с 20 июля 1770 года по 15 октября) в Болонье и вернувшись на родину уже 28 марта 1771 года. Их три путешествия по Италии прослежены шаг за шагом в прекрасной книге Барблана, откуда я черпаю эту точную хронологию. Именно в Болонье, летом и осенью 1770 года,

состоялось первое знакомство, перешедшее в тесную дружбу, Моцартов с Мысливечком.

В Болонье шла «Ниттети», шла много раз и с огромным успехом. В Болонье, надо думать, Мысливечек не только писал свою ораторию для Падуи, но и готовился к «Монтецуме». Он уже хорошо знал падре Мартини и любил его. Этого милейшего старика, доброго, как настоящий всеобщий «падре» — папаша, — любили все, кто с ним соприкасался. Но знакомство с Моцартами — о гениальности Вольфганга говорила вся Европа, им заинтересовался сам римский папа — было для Мысливечка особенно интересно. Со стороны же Леопольда это знакомство с блестящим оперным композитором, тоже уже прославившимся на всю Италию, было и практически важно. Припомним опять, что, уже покинув Болонью, написал Леопольд Моцарт домой, в Зальцбург, в письме от 27 октября 1770 года из Милана:

«Господин Мысливечек навещал нас, как и мы его, в Болонье очень часто, он вспоминал частенько господина Иоганнеса Хагенауэра и, — разумеется, господина Грёнера. Он писал ораторию для Падуи, которую уже, наверное, закончил; а потом собирался в Богемию. Он — человек чести, и мы завязали с ним полнейшую (совершеннейшую — vollkommene) дружбу».

Если б хоть тень, хоть пятнышко были в то время (осенью 1770-го и два последующих года) на репутации Мысливечка; если б жизнь его хоть намеком была похожа на «отвратительную», можно безошибочно сказать, что Леопольд Моцарт, больше всего озабоченный карьерой своего сына, *никогда* не стал бы ходить к Мысливечку и принимать его у себя, а тем более завязывать с ним теснейшую дружбу. И скорей время перевернулось бы и солнце побежало бы с запада на восток (говоря метафорически), чем вылились бы у Леопольда Моцарта на бумагу эти слова: человек чести (ein Ehrenmann) — по адресу Иозефа Мысливечка…

Таким образом, с уверенностью можно сказать, что чешский музыкант вел в это время жизнь нормальную и был уважаем своими ближними. Но и на два следующих года — 1771 и 1772 — Моцарты дали свои «свидетельские показания», из которых видно, что ничего не изменилось в их дружбе и в репутации Мысливечка, разве только был он больше занят и еще больше знаменит. Возвратившись в марте домой, оба Моцарта не оставались дома долго, а уже в августе, то есть спустя неполных пять месяцев, пустились в новое, второе путешествие по Италии — на этот раз только в Милан. Выехав 13 августа 1771 года из Зальцбурга, они 21 августа уже были в Милане и оставались там до 5 декабря. А дней за двенадцать до их отъезда, числа 22 или 23 ноября, приехал в Милан и Мысливечек и на следующий же день был у

Моцартов.

Вот как пишет об этом домой Леопольд Моцарт в письме, датированном «24 или 23 ноября 1771 года»: «Сегодня господин Мысливечек был у нас, он вчера приехал и пишет тут первую оперу (то есть первую для наступающего карнавала в Милане. — *М. Ш.*). Господин von Majer и господин de Chinsolis кланяются вам тоже; мы часто встречаемся и сильно помузицировали вчера (machten eine starke Musik) у г. von Majer. Мы все, добрые друзья и подруги, кланяемся вам и целуем 100000 раз и остаюсь твой старый Леопольд». Мы все, добрые друзья… Мысливечек в этом тесном кругу «добрых друзей» Моцарта.

Новый 1772 год Моцарты встречали уже дома, потому что вернулись в Зальцбург из своего второго итальянского путешествия 16 декабря. Проходит почти год. Наступает опять осень, и опять снимаются с места отец и сын, чтоб в третий раз поехать в Италию и опять только до Милана. Выезжают они 24 октября 1772 года, в Милан приезжают 4 ноября, встречают в Милане Новый год и живут там ровно четыре месяца, а домой попадают лишь 13 марта 1773 года. Это третье путешествие двух Моцартов в Италию было их последним туда путешествием. И опять продолжается их дружеское общение с Мысливечком, опять пишет из Милана в Зальцбург домовитый Леопольд: «Милан, 7 ноября 1772 г…Господин Мысливечек еще здесь».

До конца 1772 года ни намека на «дурную репутацию» Мысливечка. А ведь за этим годом идет его напряженная работа; он поистине засыпан заказами. Ему не терпится домой, он обещал брату вернуться, еще не закончены дела по наследству, не продана недвижимость, с которой причитались ему большие деньги. И не наговорились еще вволю эти два разделенные судьбой близнеца — Иоахим и Иозеф. Встретившись с Моцартами в Милане, Мысливечек так и сказал, что собирается в Богемию. Но он не успел этого тотчас же, тысячи обязательств оттягивали и оттягивали его отъезд. Две оратории для Падуи, «Освобождение Израиля» (Betulia liberata) и «Узнанный Иосиф» (Giuseppe Riconosciuto); первая карнавальная опера (конец 1771 — начало 1772), «Иль гран Тамерлано» для Милана; подготовка оперы «Erifile», заказанной Мюнхеном; опера «Деметрио» к весне 1773 года для Нового театра в Павии, где снова должна была петь в главной женской роли Лукреция Агуйяри… В первый же просвет 1772 года он выехал на родину через Вену. Это случилось в самом конце года, после того как 7 ноября его еще видели в Милане Моцарты. Но рождественский праздник, священный для чешского сердца, он все же, должно быть, провел в родной семье.

Проездом через Вену он встретился с Чарльзом Бёрни. И

тогда именно и записал Бёрни в своем дневнике уже цитированное мною: «Вена действительно так богата композиторами и заключает в своих круглых стенах (намек на кольцевое название улицы в Вене, Ring-Strasse. — *М. Ш.*) такое большое число превосходных музыкантов, что, по справедливости, этот город можно счесть как за столицу немецкой музыки, так и за столицу немецкого государства. Это станет ясно, когда я повторю, сколько за время моего короткого пребывания в ней успел я увидеть и услышать. Но я предоставлю это воспоминанию моих читателей, а тут назову только имена Гассе, Глюка, Вагензейля, Сальери, Гофмана, Гайдна, Диттерса, Ваньяла и Губена, которые все показали себя крупными композиторами. Симфонии и квартеты пяти последних из названных стоят, может быть, в первом ряду когда-либо созданных инструментальных произведений. К этим знаменитым именам можно прибавить господина Мысливечка, богемца, только что возвратившегося из Италии, где он приобрел большую славу как своими операми, так и своей инструментальной музыкой».

4

Есть в жизни человека *переломная минута,* когда резко изменяется его чувство течения времени, точней «темпа» времени. То он испытывал как бы восхождение вперед и вперед в гору, и время текло полноводно и медленно, и казалось, запас его впереди неисчерпаем. То вдруг, не успел человек созвать, что подъем перешел в спуск вниз, вниз, — и время побежало, как бегут камушки из-под ног, опережая шаги ваши, ускоряясь и ускоряясь, и уже счет годам ведете вы с такою же быстротой, с какой вчера еще считали месяцы, а в детстве — дни. Но между концом подъема и началом спуска бывает перед «точкой перелома» в судьбе человеческой, словно для раздумья над ней, мимолетная остановка.

Такой остановкой мог быть в жизни Мысливечка период 1773–1775, когда слава его стояла в зените. Побывав на родине, он вернулся в Италию опять с тягостной мыслью о родной ему земле. Был год 1772 — год болезней и страшного неурожая в Богемии; и вряд ли то, что он видел и пережил там, возбудило в нем желание остаться или снова устроиться в Праге. Верней, именно впечатления от нищеты и убожества, голода и холода, дороговизны и трудности жизни в Богемии — по контрасту с солнцем и обилием, весельем и легкостью итальянской жизни —

навели его на мысль (а может быть, укрепили в нем мысль) сесть в Италии оседло, перестать кочевать по трактирам и гостиницам.

Осень 1772 года, после голода и холода Богемии, встретила его в Неаполе неслыханной жарой. В письмах Галиани к мадам д'Эпинэй содержатся драгоценные повседневные сведения, по которым можно очень живо, как сегодняшний день, представить себе Неаполь семидесятых годов XVIII века, начиная от погоды, кончая ценою на хлеб. Мы знаем, например, об африканской жаре 1772-го, о чудесном обилии 1773-го, когда урожай на хлеб, овощи и фрукты завалил ими все рынки Неаполя. Но знаем и о глубоком провинциализме жизни в нем, о полном отсутствии местного производства — ведь даже чернила выписывал Галиани из Парижа, не говоря уж о полотне для своих рубашек. И мысль, пробудившаяся примерно в эти годы у Мысливечка, — зажить в Италии своим домом — не относилась к Неаполю. Он задумал купить себе дом в Риме, куда наезжал и который неминуемо проезжал во всех своих поездках и переездах.

Но до 1774 года об этом и думать было нечего. Внезапный его успех, драгоценные подарки, какими осыпали в Италии прославленного маэстро, вместе со сказочной щедростью и великодушием его характера — как это ясно из последующих лет, — не создали у Мысливечка никаких накоплений, ничего отложенного на черный день. Не лучше было в 1774 году. Именно в этот год мы видели его с кошельком настолько пустым, что Мысливечек попал в когти неаполитанского ростовщика и чуть было не угодил на галеру. А что было с ним в 1775 году?

Некоторые его биографы (Карло Шмидл, Гниличка) просовывают тут в библиографический список его опер новое название «Меропа». Они пишут, будто, создав и поставив в 1775 году *почти сто раз* на итальянской сцене оперу «Меропа», Мысливечек до такой степени разбогател, что смог купить дом в центральной части Рима, на Пьяцца дель Пополо. Но откуда взялась «Меропа»? Ни в одном архиве Италии не сохранилось и намека на его музыку к ней; нигде нет его либретто к «Меропе»; нет ее партитуры; нет арий из ее партитуры; нет, наконец, уведомлений о ней в итальянских газетах того времени, исправно печатавших сведения обо всех остальных операх Мысливечка. Может ли быть, чтоб опера, прошедшая в Италии, в течение короткого срока целых сто раз (цифра фантастичная для итальянских театров), не оставила после себя ни единого, ни малейшего документального следа?

И тут опять, как в пресловутой «Медее», нас встречают два знакомых имени: Иржи Бенда и Вильгельм Готтер. «Меропа» существовала, и все тот же немецкий драматург Готтер написал

для своего друга ее либретто. И все тот же берлинский автор «зингшпилей», знаменитый Иржи Бенда, написал к ней музыку. Я не буду утверждать, что других «Мероп», кроме этой, готтеровской, не существует, и не назову ее апокрифом, памятуя о том, как нежданно-негаданно «Сконфуженный Парнас» из апокрифа превратился в реальность. Вдруг да и она покажется из-под пыли веков? Но в данную минуту и при данном состоянии наших сведений ей нет места в библиографическом списке работ Мысливечка.

Что же мы видим в этот год, 1775, почти кульминационный для его славы? Весной (в марте) и летом (в июне) Мысливечек задолжал своему постоянному хозяину в Неаполе, алебардисту Клавдио Арнольду, за стол и комнату двести тридцать дукатов. Огромная сумма, если вспомнить, что за написание целой оперы композиторам платили шестьдесят дукатов. Безденежье Мысливечка не было случайным, как могло быть год назад, когда тот же алебардист Клавдио привел к своему постояльцу ростовщика, купца Берти. Не могло оно быть случайным хотя бы потому, что Мысливечек наделал долгов и в Милане, настолько серьезных, что миланские власти наложили секвестр на его гонорары в Сан-Карло, и бедный алебардист, обратившийся к неаполитанскому импресарио за помощью, не мог ничего получить из этих гонораров. Откуда же мог Мысливечек взять деньги на покупку римского дома?

Ответ, какой дается источниками, тут невероятно противоречив. Одни связывают задолженность Мысливечка (за стол и квартиру!) с его разгульной, расточительной жизнью, падающей именно на эти годы. Другие считают (Шмидл, Гниличка), что мифическая «Меропа» дала ему деньги на «римский дворец»…

Но нет ли тут «обратного» хода известных нам фактов: Мысливечек опутан долгами, он чуть ли не попадает на галеру, он не платит за свой кров и стол — не потому ли, что, работая изо всех сил, *уже* купил себе дом в Риме? Купил, может быть, с помощью своего наследства и с рассрочкой платежа, до конца своих дней так и не справившись с этими платежами? А работал он действительно изо всех сил: «Аттида» в Падуе в день святого Антония Падуанского (на фиеру), с ее превосходной увертюрой; «Антигоно», блестяще прошедший в карнавал 1774 года в Турине; «Демофонт» в 1775 году в Неаполе; и на фиере того же года в Неаполе «Эцио», имевший небывалый, даже для Мысливечка, успех (на «Эцио» присутствовал граф Орлов[63] со свитой из русских вельмож), — все они повторялись по нескольку раз в других городах Италии. По-видимому, в эти насыщенные работой

годы он ни о чем не успевал думать, кроме своих опер. И, может быть, к мечте об оседлой жизни прибавилась у него и другая мечта — создать, наконец, семью? Он все еще чувствовал себя молодым. Ему «только тридцать восемь лет»… Возраст, когда обманываешь себя моложавостью. Когда кажется, что ты сейчас и ходишь, и работаешь, и дышишь как будто легче, чем десять лет назад, когда не без ужаса кончал свои двадцатые годы, глядя на тридцать как на старость.

Дом в Риме куплен. Отнюдь не «дворец» и не на Пьяцца дель Пополо, а «жалкий домишко» в нескольких кварталах от нее — позднее я расскажу, как мне удалось это уточнить. Именно с покупкой дома в Риме связывают некоторые биографы Мысливечка его мнимую «разгульную» жизнь. В нем будто бы, в этом «дворце», вино лилось рекой; беспутно вели себя друзья и приятели; сменялись женщины; бешено бросались на ветер дукаты… Но где хоть малейший след об этом в мемуарах, письмах, архивах? Кроме документов об очень большой щедрости Мысливечка к «своему брату музыканту», к приехавшим из Богемии землякам и к оркестрантам в театре, ничего у нас нет. А вот факты, что, будучи знаменитым оперным композитором, он неустанно трудился над малооплачиваемыми камерными и симфоническими вещами, — печатал в эти же годы свои симфонии во Флоренции, перед самой смертью написал шесть квартетов и послал их в Амстердам (они вышли из печати, уже когда он умер); не забывал и духовную музыку — лучшие оратории созданы им именно в эти годы, и, наконец, будучи якобы разгульнейшим музыкантом, на вершине славы, имел ученика, англичанина Барри в Риме, то есть давал уроки, занят был, ко всему прочему, и педагогическим трудом, да еще таким был замечательным педагогом и сумел внушить ученику своему такую любовь, такое уважение, что тот похоронил его, скончавшегося будто бы в нищете, и памятник ему поставил — об этих всех фактах мы имеем *бесспорные документальные свидетельства.* Так же как имеем высокую оценку его моральных и профессиональных качеств, его поведения и творчества со стороны весьма осторожной неаполитанской джунты — оценку, сохранившуюся в архиве и приведенную мной во второй главе моей книги[64].

Но за 1775 годом последовал 1776-й, когда на пути Мысливечка снова стал «город Леонардо и Микеланджело», город бессмертных сокровищ искусства и позорной славы семейства Медичей, — Флоренция.

Во Флоренцию звали его неотложные дела. Во-первых, нужно было проследить за печатанием своих симфоний — передовые

флорентинские книготорговцы затеяли выпуски симфонических тетрадей с вещами лучших мастеров, а дело это было новое и кропотливое. В одной тетради с Паэзиелло уже печаталась и его симфония, и ему хотелось присмотреть за этим, Подготовить остальные. Во-вторых, театр Виа Дель Кокомеро заказал ему к осени новую оперу «Адриан в Сирии», и работать над нею надо было на месте. Флоренцию Мысливечек любил, и Флоренция любила Мысливечка. Здесь в 1769 году с таким сердечным признанием встречена была его молодая героическая опера «Иперместра», заглавную роль в которой пела — со вкусом и чувством — Елизавета Тейбер, а партнером ей был дорогой друг его, певец Антонио Рааф. Здесь недавно, еще в январе 1771 года, с таким огромным триумфом прошел его «Монтецума», с которым столько было связано профессионального, пережитого… Все это произошло, правда, в знаменитом театре на улице Пергола, а сейчас нужно приспособиться к менее роскошной, темноватой сцене театра Кокомеро, но тоже в переулочке поблизости от величественной старой площади с ее кампаниллой Джотто. Все еще чувствуя себя молодым, в восхождении жизни, чувствуя еще много, много времени у себя впереди, Мысливечек приехал во Флоренцию в самом начале 1776 года.

И в феврале он заболел[65].

Тут следует вспомнить о Габриэлли и о скупых словах в энциклопедии Грова: «разрушила его характер». По-разному можно понять эти слова.

Если б я писала роман, меня увлекло бы, должно быть, развитие действия, заложенное в особенностях обоих этих людей, — в извращенности Габриэлли с ее бешеным темпераментом, называемым в книгах психиатров и патологов «нимфоманией»; в здоровой славянской чистоте Мысливечка с его потребностью в любви разделенной и полной. Отсюда могла бы вырасти трагедия вечной неудовлетворенности, заставлявшей Мысливечка искать разрядки своей душевной тоски у многих и многих женщин, покуда одна из них — случайная, придорожная, сошедшая с подмостков в трактир — в единственную бессонную ночь не наградила его неисцелимой болезнью, симптомы которой обнаружились вдруг во Флоренции.

Если б я была равнодушным историком, с шорами на глазах, держащими зрение лишь в пределах обыденности, я, может быть, решила бы, что Габриэлли, привыкшая к кутежам и разврату, к непрерывной смене любовников, пьянству и наркотикам, постепенно приучила ко всему этому и Мысливечка и он, обзаведшись собственным домом в Риме, без удержу сам предался всему этому…

Но я не равнодушный историк и пишу не роман. Я хочу воскресить живой, настоящий образ музыканта, музыка которого захватила и покорила меня чем-то очень глубоким, родным, духовно-близким, и я пишу каждое слово этой книги в том состоянии души, когда, один на один перед тайной жизни, хочешь разорвать тайну *смерти,* чтоб постичь жизнь. И хочешь вывести дорогую тень оттуда, из непонятной черноты вечной ночи, и зовешь ее, как звал когда-то в тоске Пушкин:

Я тень зову, я жду Леилы:
Ко мне, мой друг, сюда, сюда!

Я хочу воскресить *реального* Мысливечка в той *реальной* его человеческой судьбе и только ему присущем отблеске неповторимо личного, что один человек навеки любит и запоминает в другом человеке и в утрате чего теряет драгоценнейшую часть самого себя. Не хочу домысла. Хочу правды. Что произошло в этой жизни, так рано вдруг переломившейся?

5

И тут мне на помощь пришла сама т*очка перелома.* Дело в том, что ее, этой точки, *еще не было.* Я поспешила с ней в моем исследовании. Она вдруг отодвинулась, отодвинулась — и стала отодвигаться в тот самый последний год, когда время действительно «свернулось» для Мысливечка. И времени больше не стало для него.

Бродя по классическим плитам Флоренции, спустившись в сырую глубь бывшего театра Кокомеро, где сейчас снуют деловитые официанты в очень популярном среди современных флорентинцев маленьком ресторане, поднявшись и наверх, по ступеням между потемневшими античными статуями, в старую залу Кокомеро, где сейчас кинотеатр и где я вместо «Адриана в Сирии» смотрела неунывающего «Дона Камилло», разыгранного гениальным актером Фернанделем, я непрерывно чувствовала, как «переломная точка» судьбы Мысливечка убегает и убегает от меня. Кто сказал, будто болезнь надломила его и заставила вдруг почувствовать время, как спуск вниз после восхождения? Не я ли сама в первой своей встрече с Мысливечком, в первой главе этой книги моей, в госпитальном саду Мюнхена почувствовала великую духовную силу и доброту Мысливечка, поднявшую его над личной бедой?

Болезнь не сломила и не могла его сломить. Перелом у творцов начинается с той минуты, когда они уже не могут преодолеть тяготы жизни в творческом акте своего искусства. Тогда, и только тогда, сворачивается для них время, жизнь побеждает их — дальше идти некуда и незачем, только спуск, спуск вниз, вниз, и камушки из-под ног опережают шаги ваши к смерти.

Но Мысливечек, подхвативший болезнь случайно и переживший в первую минуту весь ужас для себя оттого, что непоправимо с ним случилось, прошел через очищение и преодоление этой скверны путем высочайшего творческого подъема. Когда появились первые признаки роковой болезни и само тело его содрогалось от них в отвращении, он забывал и болезнь и отвращение, снимал их, как снимают сон с ресниц, пробуждаясь утром. Он писал своего «Исаака, фигуру Искупителя».

Замечательная судьба этой великой оратории, быть может лучшей оратории XVIII века, о которой де Сен-Фуа говорит, что, слушая ее, «буквально окунаешься в атмосферу светозарной и простой красоты». Написанная в феврале 1775 года во Флоренции, она долго считалась во флорентинском архиве «ораторией Моцарта», настолько дивной была ее красота. И, лишь сравнив ее с рукописью «Абрамо и Исако» Мысливечка, находящейся в Мюнхене, ученые открыли, что обе эти партитуры совершенно совпадают. Мысливечек попросту слегка переименовал свою флорентинскую ораторию, предложивши ее Мюнхену год спустя.

Авраам, по требованию бога, должен принести ему в жертву свое самое дорогое — сына Исаака. И лишь в последнюю минуту бог задерживает руку Авраама с занесенным над сыном ножом. Но изливая в звуках отчаяние Авраама и его готовность выполнить долг — как понимал Авраам по Библии долг человеческий, — Мысливечек проходил *свой* великий душевный искус. На краю моральной гибели и безвыходного отчаяния он творчеством — освобождающим, высветляющим, дающим счастье остановил нож в руке над собственной жизнью. Творить — величайшее счастье. Оно не отнято. Жить можно, жизнь продолжается. Время снова восходит вверх и вперед… Я думаю, каждый из творцов пережил и переживает хоть раз в жизни такие минуты.

Флорентинцы оценили «Исаака, фигуру Искупителя», и они овациями встретили «Адриана в Сирии» — газета пишет, что «многие арии этой оперы публика заставила повторять и повторять».

Из Флоренции в Мюнхен, в самом начале 1777 года, Мысливечек повез своего «Эцио». Мы знаем, как беды продолжали на него сыпаться, словно по народной поговорке: «пришла беда — отворяй ворота». Что-то произошло в дороге, какая-то катастрофа с коляской («вывалился из коляски», если только не было это написано иносказательно); катастрофа в самом госпитале, куда он приехал лечиться («невежественные хирурги», «осел Како», выжегшие ему нос); открывшийся рак на ноге; навеки изуродованное, потерявшее всю свою прелесть, свое «fascinating» лицо; гниющая рана с тяжелым запахом, изгонявшим посетителей… Все это мы уже знаем, из первой главы моей книги. Но знаем также, как вышел Мысливечек — своей прежней милой и легкой походкой — к Моцарту, как говорил с ним, полный прежнего огня, духовной силы и «разбуженности», и как не Моцарт ему, а он Моцарту написал это удивительное слово: «Pazienza», терпение!

И вот встает, при полном отсутствии каких-либо иных показаний, какой-нибудь циничной обмолвки в мемуарах — насколько это было в моей возможности пересмотреть и перечитать их — одно-единственное жесткое свидетельство солидного Леопольда Моцарта: «…Но кого может он винить в этом, кроме себя и своей отвратительной жизни? Какой стыд перед целым светом! Все должны бежать от него и отвращаться его; это самое настоящее, самим собой приуготованное зло!» Единственное свидетельство в литературе, давшее пищу словарям, о тот, что несчастье и болезнь Мысливечка не были очень обычной случайностью в этот легкомысленный и жадный век — восемнадцатый, — а явились плодом постоянной разгульной и беспутной жизни! Все труженическое прошлое, все пять лет, отделяющие минуту болезни Мысливечка от прежнего, данного ему все тем же Леопольдом уважительного определения: «Он — человек чести, Ehrenmann, и мы завязали с ним совершенную (vollkommene) дружбу»; все пять лет, наполненные огромным, непрекращающимся трудом и любовью публики, вопиют против бессердечных слов старшего Моцарта.

Но и равнодушное перо составителей биографий для словарей подхватило, к сожалению, эти бессердечные слова с тем некритичным автоматизмом, с каким могла бы подхватить электронная машина заданную ей программу А ведь стоило задуматься, как и почему были такие слова написаны. Леопольд Моцарт, ревниво оберегавший сына от всяких сердечных увлечений, смотревший за каждым шагом сына, как нянька, пишет о Мысливечке не кому-либо другому, а именно этому сыну, с тем практическим чувством, с каким любой отец, любая мать

написали бы в данном случае. Он ухватился за этот случай. Этот случай — педагогический пример для сына. Он мог бы написать: смотри, вот результат беспутства. Будь осторожен. Бойся оказаться в его положении! Но вместо таких малопоучительных прямых слов двадцатилетнему сыну он находит более дипломатичные, косвенные, наводящие, заставляющие поразмыслить слова: фуй, как *ему* стыд; *он* сам себе уготовил; *кого* ему винить, кроме *себя*; и люди теперь бегут от *него*… Так и видишь отца, сумевшего в дальнейшем оттянуть сына даже от брачной связи со старшей Вебершей, а вот сейчас — из Зальцбурга в Мюнхен — хватающего сына рукой, остерегающей от всяких случайных связей, стращающего его примером Мысливечка. И это снимает всю психологическую достоверность с его жестокого письма.

Если б Мысливечек действительно в эти пять лет предался разгульной жизни, совращенный связью с Габриэлли настолько, что стал «примером для устрашения» молодежи, то невозможность *продолжать* эту жизнь (а болезнь сделала абсолютно невозможным такое «продолжение») заставила бы его отчаяться, стала бы для него действительным наказанием судьбы. Но тут-то и лежит бесспорное, сильней всякого документа историческое оправдание Мысливечка, доказывающее нам, что никакое «легкомыслие», никакое «беспутство» не были ни главным, ни дорогим, ни хоть сколько-нибудь нужным и характерным для его жизни. Искалеченный, с маскарадной прицепкой на лице вместо носа или, вероятней, с черной повязкой, никакому обществу в салонах и трактирах уже не желанный гость, страшило и чудовище для любой женщины, Мысливечек продолжает жить, словно ничего рокового и безысходного не случилось с ним, потому что продолжает *творить*. И это показывает, что главная страсть, державшая его в жизни и наполнявшая ему жизнь, — творческая работа — у него полностью осталась, а значит, и случайная беда переносима, преодолима.

И те, кто хорошо его знает, неаполитанская джунта, состоящая из уважаемых и осторожных людей; друзья — певцы и оркестранты; старик падре Мартини, благоволящий к нему, — все они именно так и относятся к его болезни. Джунта, когда он еще в мюнхенском госпитале, запрашивает его мнение о певце Луиджи Маркези и заказывает ему целые две оперы на следующий сезон. А падре Мартини продолжает с ним деловую переписку, и Мысливечек, как о главном, сообщает ему о предстоящих двух своих операх для Неаполя и, как о чем-то второстепенном, мимоходом, упоминает о своей болезни: если

болезнь позволит ему поехать в Неаполь. Вот ключ для биографов к этому периоду его жизни.

Но, может быть, творчество уже изменяет Мысливечку и новые его вещи хуже предыдущих? Наоборот, словно подхлестнутый страданием, он создает нечто еще более прекрасное и сильное. «Весь Мюнхен говорит об его оратории «Абрамо и Исако», — пишет Моцарт отцу в Зальцбург. Мысливечек в своей черной повязке мчится к весне 1778 года, словно и не болеет он, в родной ему Неаполь, чтоб поставить там, в мае 30-го, с прежним успехом оперу «La Calliroe»; и ни в одной газетной строке или в официальном документе нет ни упоминания, ни намека на его болезнь или на смешной, «безносый» вид.

Больше того, вся его переписка с джунтой о последующей опере, его деловые связи с другими городами — Пизой, Венецией и Римом — не содержат таких намеков, а, наоборот, говорят о растущей его популярности и славе. Он пишет и проводит 4 ноября в Неаполе «Олимпиаду», одну из лучших своих опер, победив ею всех композиторов (в том числе Паэзиелло), кто использовал этот текст до него. «Что делал бы там бедняга без носа?» — насмешливо-снисходительно писал Леопольд Моцарт сыну. А «бедняга без носа» делал там огромные дела, и никто не издевался над ним, не стыдил его, не оскорблял состраданием. После «Олимпиады» буквально весь Апеннинский полуостров, из конца в конец, если верить сохранившимся документам, пел его арию «Se cersa se dice», мгновенно ставшую знаменитой, как сделалась много позже знаменитой ария «La donna è mobile» Верди… Только в песенке герцога из «Риголетто» звучало веселое легкомыслие, а в арии «Se cersa se dice, amico dov'è» из «Олимпиады» прозвучали берущие за душу слезы.

Пятое апреля 1779 года он повторяет свою «Каллироэ» в Пизе, где она проходит тринадцать раз в апреле и еще два раза в первых числах мая, а потом едет в Венецию и там на фиере Сан-Марко, в театре Сан-Бенедетто ставит «Цирцею» с «энглезиной», англичанкой Цецилией Дэвис, и верным своим другом Луиджи Маркези в главных ролях, чтоб, как несколько лет назад, опять быть осыпанным сонетами.

В том же насыщенном работой 1779 году он пишет для Неаполя второй вариант (с новой увертюрой) оперы «Деметрио», и она с неизменным успехом проходит 13 августа в театре Сан-Карло.

«Неаполитанская газета» с грустью замечает, что это было последней оперой Мысливечка в Неаполе и он покинул его после нее навсегда. Но газета продолжает (несомненно, учитывая

интерес и постоянную любовь к нему неаполитанской публики) следить за Мысливечком и сообщать о его дальнейших постановках. Похоже ли все это, хоть отдаленно, на смешное положение «безносого»? Не говорит ли это за то, что и в жизни Мысливечка, и в отношении к нему итальянской публики главным было его творчество? А все остальное настолько второстепенным и малозначащим, что даже утрата здоровья не повлияла на творческое жизнеощущение «божественного Богемца»?

Казалось бы, идти и идти, вверх и вверх по течению времени… Рим, венец и мечта всех больших музыкантов, строгий Рим аббатов и прелатов, диктующих театральному залу отношение к операм, обращается к Мысливечку с просьбой написать новые оперы или хотя бы обновить музыку старого «Антигоно» к апрелю 1780 года. Для Рима задумывает он своего «Медонта» к карнавалу того же года. Но все, что имеет в человеческой жизни начало, имеет и свой неизбежный конец. Болезнь не сломила Мысливечка, не привела к переломной точке. Несчастья с коляской и с ножом невежественных хирургов не сломили его и не привели к переломной точке. Что же сломило?

Я дам здесь единственное толкование взаимоотношений Мысливечка и Габриэлли, которое кажется мне наиболее вероятным.

6

Покуда изуродованный и больной, но не сломившийся и продолжавший страстно работать Мысливечек готовился к двум своим римским операм, на горизонте его снова замаячил призрак Габриэлли, но деформированный и расплывшийся, словно тень от волшебного фонаря, уродливый призрак.

В середине ноября 1779 года Катерине Габриэлли исполнилось сорок девять лет. Она продолжала петь, и не только петь. Попутно, в своей невероятной жизни, она успевала рожать детей. Мы знаем о сыне, рожденном ею в России, и сейчас узнаем о девочке. В конце 1779 года, на *девятом месяце беременности,* она приготовилась выступить в Милане.

Помня о своих головокружительных успехах в операх Мысливечка, она и тут пожелала петь в его опере, и Мысливечек, не имевший лишнего времени, предложил свою «Армиду», написанную и с успехом прошедшую до этого в городе Лукке. Он, быть может, слегка обновил арии — ведь партнером Габриэлли выступал его друг, которого он своей рекомендацией ввел на

неаполитанскую сцену, певец действительно божественный и притом музыкант, сочинявший музыку, уже прославленный Луиджи Маркези, — в пармском музыкальном архиве хранится шесть написанных им ариетт. Разумеется, Мысливечек, хоть и был он в эти последние дни декабря 1779 года безумно утомлен, сам стал у клавесина, чтобы дирижировать своей оперой.

У Габриэлли были влиятельнейшие друзья в Милане, с которыми она состояла в постоянной переписке[66], и миланцы для этой оперы, где должны были петь две знаменитости, не пожалели денег. Я уже писала, что Габриэлли была завистлива. Она привыкла блистать на сцене в единственном число. Но тут, несмотря на вельмож и крупнейших миланских купцов, ее постоянных поклонников, переполнивших Делля Скала, случилось нечто, чего никак нельзя, впрочем, назвать неожиданным. Красивый Луиджи с его пленительным голосом захватил весь театр. Маленькая Габриэлли — она была очень мала ростом — тщетно пыталась скрыть свое положение, особенно заметное у маленьких женщин: со вздутым, донельзя перетянутым животом, которого не могли спрятать фижмы; с отекшим лицом — ей до родов оставалась одна неделя — и голосом, вряд ли похожим на ее всегдашний, она погубила оперу. К этому прибавилось лютое бешенство от аплодисментов по адресу Луиджи Маркези.

Источники, отдаленные от тех дней десятками лет, равнодушно сообщают о провале «Армиды». Миланцы, непосредственные свидетели события, сохранили при передаче о нем в печати обычную учтивость. Газета писала на следующей день:

«Милано, 29 декабря 1779. В воскресенье поставлена была на сцене королевского театра Делля Скала «Армида», драма Кино, переведенная с французского, музыка маэстро Джузеппе Мысливечка, названного Богемцем. Первые персонажи этой оперы, синьора Катерина Габриэлли и несравненный сопранист синьор Луиджи Маркези, отличились величайшей бравурностью, но спектакль в целом не имел успеха, на какой надеялись и для которого заинтересованные нобили не пожалели денег».

Но *правда,* хорошо известная музыкантам и широкому кругу современников, вышла, как это всегда бывает, наружу. Спустя два года после смерти Мысливечка и три года после провала «Армиды» в «Музыкальном альманахе для Германии», где печатались серьезные критические статьи и всевозможная информация из мира музыки, появилось письмо миланского корреспондента, где сказана была голая и ничем не прикрашенная правда о случившемся:

«Певец Маркези поет сейчас в Королевском театре в Милане, родном своем городе. И успел, так как известная певица Габриэлли хотела из зависти уничтожить его, раздавить ее сама. Говорят, что она заставляла Мысливечка писать для нее все арии, но ей это мало помогло, потому что она чуть ли не была освистана в один из вечеров. Опера называлась «Армида»…»[67]

Вернемся, однако, к январским дням 1780 года. Миланская газета, учтиво сообщая в декабре о провале «Армиды», несмотря на «величайшую бравурность» Габриэлли, пишет через неделю после этого сообщения, 5 января 1780 года: «Знаменитая виртуозка Габриэлли счастливо разрешилась от бремени дочерью, и в воскресенье, в ярко освещенной и убранной церкви «Деи Санти Назарио в Чельзо» состоялось крещение. Посаженным отцом был испанский гранд первого класса, граф Фердинандо Гардинес делля Черра; посаженной матерью — княгиня ди Буттера ди Наполи… и было роздано сто лир нищим».

А еще через неделю, 12 января 1780 года, коротко печатает: «Синьора Габриэлли, не певшая одну неделю, завтра готовит три новые арии, музыка синьора Сарти». И 19 января в «Ла Скала» повторно идет «Армида» Мысливечка *со вставленными в нее тремя ариями Сарти,* хотя «несравненный синьор Маркези» остался верен ариям Мысливечка и не заменил их ничем. Трагизм и величайшую оскорбленность для Мысливечка того, что произошло, нужно понять в свете эпохи и тогдашних нравов.

Примадонна, своим видом и голосом погубившая оперу, вышла, грубо говоря, сухой из воды, потопив композитора. *Своим заявлением, что заменяет арии Мысливечка новыми, написанными для нее Сарти,* она *нанесла ему чудовищное для того времени оскорбление,* и ни божественное повторное пение его арий возмущенным Луиджи, ни сочувствие людей понимающих не могли спасти положение: на музыку Мысливечка пала вина за провал «Армиды». Это был сокрушающий удар, змеиный укус, от яда которого нет спасения.

Профессор Прота Джурлео, знаток истории неаполитанского театра, большой специалист во всем, что касается нравов и психологии театральной среды XVIII века, понял это острее и глубже, нежели может понять современный неискушенный читатель. Перепечатывая для меня свои выписки из газет и архивов, он не удержался, словно дрогнуло его сердце, и написал между сухими архивными выписками:

«Этот частичный неуспех первого представления оперы, поставленный в вину Мысливечку, не объясняется ли очередными капризами Габриэлли или особенностью ее физического положения, в котором она находилась?.. «Заинтересованные

нобили» слишком переоценили виртуозку Габриэлли, потакая всем ее капризам да еще нанося ущерб ценному композитору…»

И милый старый ученый (как хорошо, когда ученые вдруг дают проскользнуть личному чувству!) добавляет уже совсем от себя: «ясно, что она хотела *нанести афронт бедному Мысливечку*».

Бедный Мысливечек! Приведя все происшествие в сухих архивных выписках, я ничего не сказала о нем, а ведь это и нашло внезапно, как туча, на жизнь — страшная минута *«переломной точки»*.

Он вдруг — сразу, сполна — принял в сознание то, что накапливалось исподволь всем течением времени, как песок, по крупинке сквозь горлышко песочных часов, на «личном счете» его судьбы. Оглянулся вокруг — и увидел себя. Увидел себя в чужой, не родной стране — матери нет, могила ее далеко; нет близнеца-брата, которому все можно сказать без слов, не стыдясь, прислонившись к нему. Нет родного очага — ни единого близкого. Язык, так хорошо освоенный в его торжествующей звучности, показался слишком чужим, слишком нарядным. И сам он — больной и безносый, старый, да, уже старый. Возраст — сорок три года — сразу стал ощутимым, словно из безвоздушной сферы годы его опустились на землю. Под париком — жалкие седые волосы. И все жизнью заслуженное, почетное, уважаемое положение академика филармонии, маэстро, автора стольких блестящих симфоний и опер, все это вдруг сброшено где-то в лакейской прихожей, когда первое лицо в опере, пятидесятилетняя, распухшая, визгливая женщина, для которой он так много сделал, пожелала дать ему пинка со сцены, потому что она — примадонна, она Габриэлли, а он только «музичиста», капельмейстер, тот, кто обязан, по Марчелло, идти позади любого кастрата…

И время сразу оборвалось и свернулось для Мысливечка. Он мог бы пойти за сцену и дать ей пощечину.

Но — не мог. Он потерял уверенность в своем значении, в своей творческой силе. Он получил удар, как дерево, по сердцевине, где бегут творческие древесные соки, и дерево перестает расти. Как слепой, внутренне бредя и пошатываясь в тысяче бисеринок мыслей и образов, словно сорванных с нити времени и покатившихся кто куда, идет Мысливечек к себе в гостиницу. Гостиница, опять гостиница; раньше это было приятно — жить по гостиницам, не иметь очага. Но в Риме свой дом. И, собравшись с силами, благодарный великому такту Луиджи, не зашедшему сейчас и не разберединившему сочувствием его рану, пощадившему его самолюбие, он механически, мертвой рукой, сует в мешок вещи, сует манжеты и атласную жилетку вместе с

нотными листами, где еще твердой, еще счастливой, еще уверенной рукой набросаны мелодии для «Антигоно». Дотрагиваясь до этих листов, он чувствует, как жар заливает щеки, — это кровь, она поднялась, знаменуя стыд. Отчего стыд? Оттого, что верил в себя и вдруг так низко упал? Или оттого, что вдруг перестал верить и стыдно, что верил?

Все эти переживания общечеловечны. И вы, читатель, и я могли пережить их и переживали. Рассказывать о них трудно. Калейдоскоп их сдерживает какой-то инстинкт самосохранения, похожий на внутреннюю смерть: все обволакивается небытием, забвением, усталостью.

Опера «Антигоно» прошла весной в Риме без единого женского лица: в женских ролях пели римские кастраты. Опера, поставленная в маленьком театре «Делля Даме», не вызвала больших оваций, хотя началась она с юбилейной канцонетты в честь Метастазио. Мысливечек никуда не выезжал. Он лихорадочно работал над «Медонтом» по либретто Джиованни де Гамерра. И одновременно собирал и дописывал, а может быть, поправлял свои квартеты, которые должны были печататься в Амстердаме. Он был болен, душевно и физически.

В этот год к нему в римский дом почти никто не заходил — иначе ведь дали бы знать на родину и кто-нибудь приехал бы из Праги. Содержание дома стоило дорого. Оперы почти ничего не давали. Быть может, Мысливечек болел и лежал неделями, но об этом никто не догадывался. Он дирижировал на карнавале последней своей оперой «Медонт», не имевшей никакого успеха: прелаты скучали и поворачивались спиной к сцене.

Январь — самый холодный и слякотный месяц в Риме, и Мысливечка не тянуло выходить, а к нему не тянуло заходить — о чем заговоришь с тем, кого оставило счастье? Мы ничего не знаем об этих днях. Четвертого февраля нового 1781 года привратник, или зеленщик, или старая уборщица, или тот, кто развозил молоко по домам, подняли тревогу: форестьере как будто отдал богу душу. И сразу налетели друзья, гробовщики, священники.

В записи приходской книги не сказано «после долгой и тяжелой болезни». Те, кто давал сведения в приход, ничего не знали, болел ли и сколько болел Мысливечек. Они переврали его года — поставили шестьдесят пять вместо сорока четырех без малого. И в записи стоит: «скончался скоропостижно» — mori all improviso.

Так могло быть записано лишь потому, что никого не было в последние дни у смертного ложа больного; никто не знал, как долго и чем он болел; и никого не обеспокоил, не затруднил Мысливечек заботами и уходом за собой: он умер, как умирает

звук музыки над клавесином, — аль импровизо.

Но я столько была с ним, живым, так воскрешала его к жизни, так часто чувствовала его рядом, в работе своей, что не могу оставить его умирать одного. Мне чудится и старинное его ложе, со сбитой простынкой и подушками, где покоится его голова без напудренного парика, с короткими поседелыми волосами; и худые руки с длинными пальцами музыканта и ногтями, которым он, чувствуя приближение смерти, не дал отрасти и с трудом, слабеющей рукой, остриг их в прирожденной потребности благообразия… Сколько мук испытал он в одиночестве, когда уже не мог писать, а другого делать тоже не мог, потому что всю жизнь жил одной лишь музыкой. Он лежал тихо и ждал смерти, быть может, понимая и примиряясь, и мог бы, если б сумел, в музыке передать это примирение. Сознание с ним было. И это было его последним счастьем, потому что приближение смерти он сознал как последний наплыв — вместе с затихающим сердцем — слабого своего вздоха куда-то вверх, из тела, и вместе с последним вздохом поднял плавным, как взмах крыла, дугообразным жестом руку свою, руку дирижера, словно показывая людям, что душа человека, умирая, улетает.

И душа его улетела в мир музыки, туда, где сливается воедино все, что создано было, что было отстрадано, отрадовано, отдумано миллионами и миллионами жизней человеческих, и каждая из этих жизней была кем-нибудь любима и оплакана как единственно дорогая.

Глава одиннадцатая

Ищи в чужом краю здоровья и свободы,
Но Север забывать грешно.
Так поспешай карлсбадские пить воды,
Чтоб с нами вместе пить вино.

А. Пушкин

1

Наступает час прощания с книгой, бывшей мне поддержкой и утешением в тяжелые минуты жизни. Но еще не все долги выплачены читателю. Остались неразгаданными «посмертные загадки», о которых, когда я о них спрашивала, где только могла, давался ответ: неизвестно, узнать невозможно, не ищите — все равно не найдете.

Загадками были: где в точности стоял дом Мысливечка в Риме, откуда вынесли его гроб? Кто был (и был ли) его ученик, англичанин мистер Барри, оставивший след лишь в строчке некролога Пельцля? Как отыскать место, где лежит смертный прах Мысливечка, о котором известно лишь то, что он похоронен в церкви Сан-Лоренцо ин Лучина? И наконец, где и какие данные у меня, чтоб предположить не только знакомство (несомненное), но и дружеский подарок Мысливечка одному из первых композиторов русских, Максиму Созонтовичу Березовскому? Четыре загадки…

Начну выплачивать свои долги перед читателем в порядке их очередности, тем более что и по времени моих розысков они расположились именно так.

Иностранцы еще до начала прошлого века вступали в Вечный город через «Ворота народа», въездную арку, находившуюся на нынешней Пьяцца дель Пополо. Рим должен бы на своих холмах быть таким же грандиозным, как другие столицы мира, но он на

самом деле маленький, и хотя нынче, за площадью Народа, продолжается его рост и заселение, как и за другими бывшими городскими воротами, но хорошему ходоку его нетрудно обойти пешком за три-четыре дня. А уж если говорить о центре, то весь он обозримо и узнаваемо, с мемориальными досками, дворцами и церквами, охватывается — по главной его артерии, от Пьяцца дель Пополо до Пьяцца Венеция — по узкому и ровному, как стрела, Корсо в один-единственный день.

Должно быть, не потому даже, что Корсо (в древности виа Фламиния) был центральной улицей Рима, а и в силу человеческой привычки селиться поблизости от «вокзала», от своего въезда в город, но большие путешественники XVIII века оседали на жительство именно по Корсо или в ближайшей близости к нему. Въехавший в Рим через Porta del Popolo Гёте поселился в доме № 18 по улице Деи Барбери и оставался там годы 1786–1787; неподалеку, на виа Систина, жил позднее наш Гоголь; и еще поздней на виа Бабуино — Вагнер… Именами больших его обитателей можно было бы заполнить целую книгу.

Джузеппе Мысливечек, въехавший, как и Гёте, в Вечный город через Porta del Popolo, жил и умер в Риме на коротком отрезке Корсо, ведущем от Пьяцца дель Пополо до Пьяцца ди Сан-Лоренцо ин Лучина. Когда я начала свои поиски, у меня в руках были свидетельства об этом чешских источников — чрезвычайно пышные. В них говорилось, что разбогатевший на стократной постановке «Меропы» Мысливечек примерно в 1775 году купил в Риме *дворец, на площади* дель Пополо, *рядом* с великолепным дворцом Боргезе, и вел в нем жизнь необычайно широкую, а разорившись под конец, умер в этом дворце «как собака на соломе», в полном одиночестве и *нищете.* Все эти данные, суммированные Ярославом Челедой в его книге, никогда не оспаривались позднее, хотя «дворец» и «смерть на соломе» были чересчур уж драматическими полюсами, очень похожими по меньшей мере на преувеличение. Свидетельство о смерти Мысливечка его биографам было уже известно и приведено в книге Челеды.

Но есть хорошее правило: во всем убедись собственными глазами, все перетрогай собственною рукой и землю перещупай, как поэт Шевченко учил, не чужими, а своими ногами. Это доброе правило привело меня прежде всего в библиотеку Ватикана — не ту, которую за деньги показывают каждому туристу, с ее великолепнейшими уникальными изданиями и манускриптами, с красотой расписных плафонов и арок (сперва, разумеется, я и в ней побывала, а для этого нужно было обойти ко входу в нее высочайшую каменную стену Ватикана чуть ли не на километр),

но деловую библиотеку, где люди сидят и работают, в самом каменном сердце города Ватикана, Città di Vaticano, куда проходят лишь по особым пропускам.

Молодые красавцы из папской гвардии, одетые в свои средневековые костюмы, дали мне пройти с этим пропуском через ворота Святой Анны в библиотеку, а там я попала к милейшему старому профессору в сутане, Паоло Кюнцле — scrittore della Bibiioteca Vaticano, как он сам себя отрекомендовал. На этом первом этапе в каталогах «musica sacra» мы с ним не нашли никаких названий манускриптов Мысливечка, поскольку он не был капельмейстером папской капеллы; а искать сведения о его смерти профессор Кюнцле посоветовал мне в ватиканском викариате, доступном каждому без пропуска, и дал его адрес. На прощание он любезно показал мне всю библиотеку.

Мы пробрались с ним по высоким мосткам между длинными рядами ее стеллажей, и я снова вышла из ворот Santa Anna города Ватикана в шумные и неудобные улицы вокруг его каменных стен.

Теперь мне нужно было идти налево, к знаменитой площади собора Петра и Павла, раскрывающей, как широкое объятие, две свои руки — два полукруга колоннад Бернини — навстречу льющемуся и льющемуся в них потоку туристов всех рас и национальностей. Идти было долго, мимо множества лавочек, торгующих «святостями», образками и рельефами папы на одной и апостола Петра на другой стороне; бесчисленными открытками, изображающими веселое розовое лицо папы в белоснежной шапочке на белоснежных волосах и такой же белоснежной накидке с золотым шнуром — с собственным папским автографом. Папа Иоанн XXIII, или Джованни, как называют его итальянцы, подписался на них почему-то по-немецки «Iohannes» — Иоганнес…

У самого въезда на площади стояли старые коляски с понурыми извозчичьими лошадками, дремавшими опустив голову, — в век электроники особо интересно туристам прокатиться на таких лошадках и в Риме, и в Неаполе, и в Эдинбурге. Немало пришлось остановить прохожих и потрогать за обшлага полудремлющих извозчиков, чтоб узнать, наконец, где же это, в «левом крыле галерой Бернини», архив викариата, «адресный стол» римских покойников, покуда, наконец, взобравшись на второй этаж колоннады, я не очутилась в канцелярском, очень простом на вид, помещении викариата и познакомилась с его «заведующим», патером Николо Оккиони. Здесь не было никакой очереди справляющихся о покойниках. Справлялась одна я. И приятно записать, что в этой канцелярии

покойников все обошлось не только без очереди, но невероятно скоро и споро. Римские покойники, не в пример многим живущим, пользуются своим покоем в образцовом порядке. Сперва принесли регистр, где вписаны по годам и дням месяца, имена покойников, — и здесь мы нашли имя Мысливечка Джузеппе под рубрикой 1781 года с указанием «folio L 77». Теперь на стол лег этот «фолио» — огромный том приходской церкви Сан-Лоренцо ин Лучина со списком похороненных с 1765 по 1781 год. Мы развернули его на листке 77 (San Lorenzo in Lucino XIV Morti in 1765—81 folio L 77) — и сразу, на первом месте, под 4 февраля 1781 года, нашли запись, которую, для удобства читателей, привожу в полной транскрипции данной мне копии, заверенной печатью архива Ватикана.

> «A di 4 Febbraio 1781. Sig (nor)e D. Giuseppe Misliwecek di anni 65, mori all'improvviso, dimorante agli 8 Cantoni, e fu in questa Chiesa sepolto». In fede ecc… il prefetto Nicola Occhioni».
>
> «Четвертого февраля 1781-го. Синьор Доминус Джузеппе Мысливечек шестидесяти пяти лет, умерший внезапно, живший на Восьми Кантонах, был похоронен в этой церкви…»

Все это я уже давно знала, все это, правда покороче, было напечатано в книге Ярослава Челеды, и справка-копия, полученная с печатью Ватикана, лишь подтверждала хорошо раньше известное. Но что такое «Отто Кантони», где жил Мысливечек? Действительно ли это был дворец на Площади дель Пополо?

Мои вопросы сперва затруднили отца Николу Оккиони. За нашим разговором с любопытством следил молодой монах, занимавшийся какими-то пыльными рукописями. Он перекинулся с отцом Оккиони замечаниями, и на сцене появился старый-престарый план города Рима — большая библиографическая редкость. То был план от 1748 года, отпечатанный на многих листах, — Pianta del Nolli, 1748. Вместо современных удобных обозначений в клетках — буквами горизонтально и цифрами вертикально — это был еще план, где на улицах, площадях и самих зданиях стояли, по всему протяжению плана, крошечные цифры (хоть в лупу их смотри!), а на приложенном к плану списке цифры эти расшифровывались в названиях, и наоборот: прочитав в списке нужное название, следовало искать это место среди цифр на плане.

Сперва в списке мы нашли «Площадь Восьми Кантонов», Piazza di Otto Cantoni, обозначенную цифрой 465 — точный

римский адрес Мысливечка. Стоял ли на этой площади один его дом или там было несколько домов? И опять наклонились три наши головы над старинным планом, ища крохотную трехзначную цифру. Я была охвачена волнением, понятным читателю. Но, как, должно быть, молодой монах, с лицом серо-желтого цвета, говорившим о жизни без воздуха, среди келий и книг, скучал по всему, что нарушало монотонную его жизнь, если и он заразился моим волнением. Пока длились поиски, я спешно записывала для себя из списка ближайшие к моей цифре обозначения, чтоб восстановить окружавшую Мысливечка обстановку. Все больше больниц и госпиталей; № 476 — больница для неизлечимых Сан-Джакомо (она и сейчас стоит!); № 471 — госпиталь для женщин; № 470 — госпиталь для мужчин; № 456 — госпиталь для жителей Льежа; № 459 — церковь колледжа св. Джироламо де Скиавони с госпиталем per Nazionali (для националов?). Просто заколдованный круг всяких лечебных приютов для Incurabili, per le donne, per gli uomini, per le Nazionali… И совсем немного дворцов — Русполи, Рондинини, Манфрони…

Вот он! — сказал монашек и пальцем дотронулся до крошечного квадрата, на котором стояло 465, — вот она, «Площадь Восьми Кантонов».

Но квадратик на плане был недоступен для меня, поскольку план — библиографическую редкость — приобрести я не могла.

Можно ли сделать микрофильм с этого плана?

И тут случилась вещь воистину необыкновенная. Недавно в одной из книг по технике я прочитала такую фразу: «…народное восстание в Риме открыло в 1848 году *на короткий срок* доступ к архивам Ватикана». Не знаю, насколько короток был этот срок доступа, но снять микрофильм с плана 1748 года могли только в секретном архиве Ватикана, и в секретный архив Ватикана 11 декабря 1961 года я иду вместе с послушником, данным мне в провожатые. Идем мы внутренним ватиканским городом, окруженным каменной стеной в рост хорошего городского четырехэтажного дома, идем мимо садов, где гуляет папа, мимо его балкона, и послушник охотно показывает и рассказывает, покуда шаги наши гулко отдаются по пустынным площадям. И вот «Archivio Segreto Vaticano», куда я вступила, быть может, первой из русских людей и, во всяком случае, первой и единственной из советских людей.

Заполняю анкету richiesta di riproduzioni — отдела репродукций. Нижеподписавшийся (il sottoscritto), живущий там-то и там-то, просит дирекцию секретного архива Ватикана снять фото с такого-то документа… Сижу около часу, наблюдаю за

работающими и роющимися в фолиантах. Неподалеку — босоногий доминиканец с черной коронкой волос вокруг головы, — на верхушке выбрито (тонзура), и под коронкой на лбу, висках и затылке тоже выбрито; рваная ряса его повязана простой веревкой, ноги босы, но сам он, с видом большого ученого, конспектирует древний манускрипт. За ним — седая дама в черном атласном платье, толстая, с опухшими ногами, с усиками над губой. А рядом — ординарного вида старичок профессор с утиным профилем и засыпанным перхотью воротником. И еще монахи. И очень красивая молодая женщина в очках с тетрадкой. Пишутся диссертации? Готовятся доклады? Не проходит и часа, как я получаю не один, а несколько снимков с нужного мне места на плане, — той части Корсо, где помещается квадратик с цифрой 465…

Теперь, в точности изучив у себя в гостинице снимок со старого плана, кладу его рядом с современным и вижу, что Мысливечек жил вовсе не на Площади дель Пополо, а по Корсо, на большом расстоянии от нее по направлению к Площади Венеции. Подсчитываю: на шесть улиц дальше Площади дель Пополо. У геологов камеральная работа сменяется полевой. Взяв оба плана, выхожу из своего номера и я и пускаюсь по Корсо.

Сперва снизу вверх, то есть с Площади Венеции — к Площади дель Пополо. Узкое, как стрела, длинное Корсо сильно изменилось не только за два столетия, но и за те несколько десятков лет, когда Александр Дюма привел сюда двух своих молодых парижан — из «Графа Монте-Кристо» — и заставил их пережить знаменитый римский карнавал на Корсо и даже попасть в руки бандитов ночью, в освещенных луной развалинах Колизея.

Сколько литературных реминисценций! Как дороги и близки всему человечеству эти итальянские города, словно вошли они в жизнь каждой национальной культуры образно и символично, подобно мифам древности, ставшим общечеловеческими. Первое мое «полевое» прохождение — еще без деталей; я только думаю и представляю себе *время.* Конечно, Мысливечек поселился в самом центре больших римских празднеств, на которые люди стекались со всего света и бешеные деньги платили за квадратный аршин под ногами, только бы найти место для стоянки, чтоб было «все видно».

Здесь, сверху вниз, производились знаменитые лошадиные скачки, «gli Babrari», когда проносились по улице, раздув ноздри и развеяв по ветру хвосты и гривы, великолепнейшие скакуны; сюда выезжал всадник на белом муле — герольд появлявшейся вслед за ним папской кареты, окруженной швейцарской гвардией папы; тут с холма Площади дель Пополо в низину Площади

Венеции спускались сумасшедшие, опьяненные и пьянящие своим весельем, сутолокой, шумом, переходящим в неведомую музыку, гирляндами и бумажными лентами, веерами и масками карнавальные процессии пешеходов и едущих; и когда кончались дни карнавала, самое яркое и нелепое зрелище в мире — Moccoletti — служило им таким незабываемым финалом, что даже отпетый прозаик буржуа, чинуша и мрачный мизантроп сходили на несколько часов с ума и начинали цепь совершенно бессвязных действий, словно какая-то машинка причинности, связывавшая до сих пор изнутри все их поступки и мысли, выдергивалась из них и рассыпала их на куски.

Даже сейчас, когда в рождественские праздники (а я шла по Корсо как раз в это время) все улички, выходящие на Корсо, превращаются в море огней, сплошной переплет иллюминаций, и большие деды-морозы выходят из магазинов, чтоб сниматься с детьми или катать их на своей спине, — можно легко представить себе все безумное очарование прежних Moccoletti — свечек и факелов, — миллиона свечек и факелов, несущихся в руках толпы вниз по Корсо и оберегаемых от «затушения», а каждый стремится затушить огонек в руках соседа, покуда не докатятся эти лавины умирающих огней до конца последней карнавальной ночи и не мигнет прощальным огнем потухающая свечка законченного карнавала.

В древности греки знали элевзинские таинства, знали много разных форм, где человеческое «благоразумие», то есть достигнутая человеком культура социальной совместимости, — с разрешения и одобрения самого общества, — на короткий миг прорывает построенную плотину и дает освободиться всем инстинктам: иди, безумствуй, распусти себя, дикарствуй, дичай, стань стихией, дай полный выход всему, что задавлено запретом, — и очистись, освободи себя, выпотроши, стань снова «социально приемлемым», пригодным для обыденной жизни. Восемнадцатый век повторял эту древнюю мудрость — с одобрения церкви — в карнавальном безумстве, и подавленные инстинкты толпы ждали их, как ждет загрязненное тело бани. Конечно, музыканты их ждали вместе с толпой, были чуть ли не главной действующей силой карнавалов, любили их, как вино. И конечно, Иозеф Мысливечек должен был любить и переживать их, но не забудем, что ему было *очень некогда* именно в дни карнавалов и фиер, праздников и ярмарок, когда он каждый вечер должен был дирижировать своей оперой, а до этого готовить ее, а после чуть не умирать от усталости, добиваясь получения денег от импресарио, сведения счетов, уплаты долгов — и простого человеческого сна в конце концов, чтоб отоспаться от рабочего

переутомления. И еще не забудем, что «местные жители» и даже «домовладельцы», это не приезжие со всего света и не туристы, настроенные на единственное свое дело — воспринимать, а как бы уже нажившие известный местный иммунитет, подобно пирожнику, которому не до сладостей, и сапожнику, которому не до новых сапог.

Но тут размышления мои по всей длине Корсо оборвались, и я подошла к Piazza del Popolo и повернула обратно, перейдя уже на правую (от площади вниз) сторону улицы, чтоб не пропустить ни единой детали. Кусок старого плана с цифрой 465 стал моим компасом.

Первая улица вниз по Корсо направо — виа Пенна; вторая улица направо — виа А. Брунетти (а напротив нее, через Корсо, уходящая налево улица Мачелло); третья вниз по Корсо направо — виа дель Вантаджо (а напротив нее улица Лаурина); четвертая направо виа Канова (а наискосок через Корсо улица Джезу); наконец, пятая направо по Корсо — виа Фрецца, а против нее, на небольшом расстоянии друг от друга, по левую сторону Корсо, улица Джакомо и улица Гречи — Греческая, — где и тогда стояло и сейчас стоит музыкальное учреждение Св. Цецилии, только двести лет назад оно было церковным, а сейчас здесь консерватория и библиотека с архивом, тем самым, откуда пришло ко мне открытие первой оперы Мысливечка «Сконфуженный Парнас».

Дальше направо я уперлась в слегка отступающую от Корсо внутрь, окруженную густой зеленью, огромную круглую античную гробницу, более древнюю, чем гробница Адриана, так называемый *Мавзолей Августа,* или, как ее звали двести лет назад и зовут сейчас, Корэа (Corea). Тут, как в детской игре, сделалось «горячо» в моих поисках.

Мавзолей Августа сперва был античной развалиной, потом город превратил его в цирк, из цирка в театр, из театра в мастерскую для гипсовых отливок, из мастерской в огромный, чуть ли не самый большой в мире концертный зал. Вокруг этой античной громады были разбиты сады, получившие название райских, а несколько отступя от нее, ниже по Корсо, и приютился на плане крошечный квадратик с цифрой № 465 — Площадь Восьми Кантонов, где должен был стоять предполагаемый дворец (палаццо) Иозефа Мысливечка.

И тут меня, говоря книжным языком, постигло жестокое разочарование, или, более образно, хватило обухом по голове: все на месте, круглая махина Аугустео, зеленый пояс райских садов вокруг нее, но Площади Восьми Кантонов *нет и помину.* Смотрю в сохранившийся у нас с сестрой от первой нашей поездки в

Италию превосходный старый немецкий путеводитель по Риму от 1913 года, написанный Уго Флересом, и читаю в нем: «Входы в Корэа и до сих пор немножко стеснены. *Нужно было много жалких домишек* (elenden Häuser), которые его окружали и давили, разрушить (niederreissen)».

Так вот каков был пресловутый дворец бедного Мысливечка! Жалкий домишко! У фамильных легенд, как у страха, глаза велики. Но и у современности свои, может быть, чересчур суженные на прошлое глаза. Площадь Восьми Кантонов исчезла; дома, стоявшие на ней, были снесены. Жалкими они стали, вероятно, с течением времени до своего сноса, а были вначале обыкновенными небольшими домиками без претензий, в углублении обыкновенной маленькой площади, тоже без претензий, стоившими не дороже того, что мог заплатить из своего неустойчивого кармана маэстро ди Капелла, — такие домики еще сохранились в Риме, и, например, на углу квартала дель Ока стоит один такой дом, дающий представление обо всех ему подобных.

Только вот место было хорошее, за которое, верно, я выбрал Мысливечек Площадь Восьми Кантонов: неподалеку театр Далиберт и музыкальная школа Святой Цецилии, воздух от «райских садов» плывет прямо в окна, а в двух шагах протекают желтые воды Тибра, багрянцем отдающие на закате. Я представляю себе улицу Рипетта (она сохранилась), как бежит она вдоль реки, спускаясь к подобию речной гавани, полной больших пестрых барок. В то время мостов через Тибр почти еще не было, и самым удобным сообщением с тем берегом, на котором высились каменные стены Ватикана, служили вот эти барки, в которые спешивший путник бросался на ходу с берега, торопя гребца, как торопят извозчика. Сколько раз лихорадило бедного Мысливечка, вдыхавшего сырой воздух от загрязненных вод Тибра и переплывавшего их на барке!

Если у Мысливечка действительно был хороший дом, хотя бы и не палаццо, а только такой, как милый маленький № 70 на виа делля Фрецца, совсем по соседству от бывшей Площади Восьми Кантонов, — он наверняка не был бы снесен, как имеющий архитектурную и практическую ценность. Но снесена была группа «жалких домишек», и к этой именно группе принадлежало жилище чешского музыканта.

2

Теперь мы подходим ко второй легенде — к богатому

английскому аристократу, мистеру Барри, который учился у Мысливечка и был, несомненно, моложе его. Этот мистер Барри находился, по-видимому, в отъезде и не знал о болезни своего учителя, но, вернувшись и застав его мертвым, взял на себя его похороны. Вниз по Корсо через две улицы по ту же правую сторону стоит (и тогда стояла) богатая церковь Сан-Лоренцо ин Лучина, с приходскими книгами которой мы уже познакомились. Напомним строчку из некролога Пельцля: «Английский дворянин, мистер Барри, его ученик, устроил ему великолепнейшие похороны (liess ihn auf das prächtigste begraben) в церкви Сан-Лоренцо ин Лучина и там же поставил ему мраморный монумент». Что одна часть этого сообщения — погребение в церкви Сан-Лоренцо ин Лучина — совершенно правильна, подтверждено, как мы видели, бесспорным документом. Но как все остальное?

Много, много раз заходила я в мрачноватую церковь с висящим в алтаре «Распятием» Гвидо Рени и со старинной квадратной ее кампаниллой. Что это значит — быть похороненным в церкви? Пройдите вдоль ее внутренних стен, поглядите на стены ее портика, снаружи церкви; наконец, бросьте взгляд и на каменные плиты под ногами — все это как бы каменное кладбище немногих, удостоившихся лежать после смерти в самом «храме божием». Вдоль внутренних стен идут ниши с мраморными саркофагами, памятниками, скульптурами усопших и вырезанными в камне их именами, годами жизни и смерти. На плитах пола и с наружной стены в портике — погребения поскромнее, памятников нет, а есть только надписи. Но время, как вода, точит камень. Многие надписи стерлись, обвалились, оставив лишь несколько слов и даже полуслова, где нет имени усопшего и нельзя угадать по содержанию, кто же этот усопший был. До меня многие ученые (в том числе и Рацек, и Челеда, и сам профессор Прота Джурлео) искали и не могли найти даже следов памятника, поставленного Мысливечку его учеником. Не смогла найти их и я. Куда он мог деться?

Автор того самого путеводителя по Риму, который я уже цитировала, Уго Флерес, знаток римской старины, был в то время, когда писался путеводитель, директором «Выставки современного искусства» в Риме. Путеводитель его составлен на редкость содержательно и культурно — не знаю ни одного из новейших по Риму, хоть отчасти сравнимого с ним. И Уго Флерес говорит о церкви Сан-Лоренцо ин Лучина, что она была очень плохо реставрирована (Piazza di San Lorenzo in Lucina mit der schlecht restaurierten Kirche gleichen Namens). Плохо реставрировалась — значит, могли быть сдвинуты плиты с

надписями и многие надписи попросту затерялись, а кое-какие памятники поломаны. Можно ли указать место, где лежит прах Мысливечка? Нельзя указать из-за отсутствия следов памятника, и мудреного тут ничего нет, поскольку орудия пытки святого Лоренцо, во славу которого построена церковь, и те «неизвестно где запрятаны» (irgend wird auch der Rost des Martyriums des heiligen Lorenzo aufbewahrt).

Но где же легендарный англичанин, мистер Барри? Он тоже никак и нигде не находим. Ни в одной из биографических и всяких иных энциклопедий Великобритании нет ничего похожего на этого Барри, как бы ни писать его имя, — Barri, Barry, Burry, хотя всяких других Барри есть множество. Может быть, он ничем вообще не прославился, чтоб попасть в словарь, но почти каждый иностранец тех лет, да еще богатый и знатный англичанин, в Риме не проходил незамеченным, попадал в бесчисленные мемуары, в газеты, в хроники, а этот Барри не попал никуда. Может быть, он вовсе не был богат и знатен, а хоронил Мысливечка на его же собственные деньги, нашедшиеся в доме, и поставил лишь мемориальную доску, с течением времени растерявшую свои буквы? Ведь, давая сведения в книгу записей смертей, он ошибся на целых двадцать два года в возрасте своего учителя; да и сама причина смерти в тогдашних некрологах, появившихся в «Венской газете» и некоторых итальянских, указана по-другому, нежели в этой записи; не «improviso», а «после тяжких, мучительных страданий».

В поисках неведомого английского ученика Мысливечка я набрела на два имени, о которых хочу рассказать. Оба маловероятны фактически. Но обоих роднит особая вероятность — психологическая.

Как раз в годы больших оперных триумфов Мысливечка был с ним одновременно в Болонье, был, возможно, и в других итальянских городах — любопытнейший оригинал, художник и артист, ирландец Джемс Барри. Он не был отнюдь богатым, наоборот, приехал учиться живописи на стипендию, сам вечно нуждался, со всеми ссорился и воевал, был самых парадоксальных взглядов — фигура очень яркая, очень своеобразная, типа Вильяма Блэйка. Джемс Барри, подобно Мысливечку, был тоже избран в члены Болонской академии, только не Филармонической, а Живописной, так называемой Clementine Accademia. Что оба эти человека могли познакомиться и понравиться друг другу — несомненно. Джемс Барри был на четыре года моложе Мысливечка. Вечно стремившийся ко всякого рода знаниям, он вполне мог позаняться и музыкой с Мысливечком, познакомившись с ним еще в Болонье. После 1773

года он, правда, выехал на родину, но нет и доказательств, что не побывал в Риме еще раз, в 1781 году. Заглянув к своему болонскому знакомцу и учителю, он увидел в пустом доме его мертвое тело, без участия соседей, отсутствия близких — и горячо, по-человечески, будучи темпераментным ирландцем (в его биографиях сохранились сведения не только об упрямстве и постоянных ссорах, но и о необыкновенно привлекательной улыбке его), взялся за похороны этого большого покинутого музыканта. Против такой версии, маловероятной, как я уже сказала, говорит, во-первых, постоянное безденежье самого Джемса Барри, во-вторых, отсутствие данных о его приезде в Рим в 1781 году.

Вторая маловероятная кандидатура приводит меня к Гёте и его итальянскому путешествию. Гёте остался в Риме на целых два года, 1786–1787, а это было только пять-шесть лет спустя после смерти Мысливечка. Ученику Мысливечка, если он был действительно очень молод — лет двадцати, — могло тогда быть всего только двадцать пять — двадцать шесть лет. И такой молодежью, художниками по профессии и по дилетантскому расположению, Гёте окружил себя в Риме с первых же дней по приезде, общаясь по-настоящему лишь с ними. Тут были и очень знакомые имена старших — Мейер, Тишбейн, Анжелика Кауфман. Но постоянными его спутниками, с которыми он ходил по галереям, копировал антики, спорил об искусстве, была именно зеленая молодежь, целиком поглощенная живописью. Среди этих юнцов был, однако, один, близко стоявший не только к живописи, но и к музыке, и более чем близко, он был почти профессионально связан с римскими музыкантами.

Гёте упоминает о нем очень часто. Известно, как он любил сына Шарлотты фон Штейн, Фрица, и заботливо учил и воспитывал его, беря на долгое время с собою в свои поездки. Но тот «юнец», о котором я сейчас рассказываю, сумел так привязать его к себе, что Гёте неоднократно в письмах называет его своим «вторым Фрицем». Уезжая, он оставляет ему свою квартиру и не забывает поручить влиятельным друзьям снабжать юношу заказами. Этот любимец Гёте не англичанин, но для людей неосведомленных он вполне мог им прослыть. Дело в том, что он был из Ганновера, находившегося под протекторатом Англии, Ганновера, переполненного купцами, говорившими по-английски и состоявшими в английском подданстве; и фамилия его имела в своей транскрипции нечто английское, а не немецкое — Fritz Bury — немцы так не именуются, а произнести такую фамилию можно и на английский лад — и «Бэри» и «Бари»… Разумеется, это очень притянуто за волосы, и я сама не только ни на чем не настаиваю,

но и не смотрю на такое предположение всерьез. И все-таки — все-таки дрогнуло мое сердце, когда в скупых сообщениях Гёте о музыке (он редко писал о ней) я вдруг встретила в его «Итальянском путешествии» такую страничку:

«Анжелика никогда не ходила в театр, и мы не доискивались, по какой причине; но так как мы, будучи страстными друзьями сцены, не могли вдоволь нахвалиться в ее присутствии прелестью и ловкостью певцов и действенностью музыки нашего Чимарозы и ничего сильней не желали, как разделить с ней наше наслаждение, — обстоятельства одно за другим складывались так, что наши молодые, а в особенности Bury, который находился в наилучших отношениях (был запанибрата) с певцами и людьми, стоящими близко к музыке, — довел дело до того, что они с веселой готовностью предложили нам, их страстным друзьям и ценителям, устроить как-нибудь в нашем зале музицирование с пением».

Молодой художник Bury жил в Риме, по словам Гёте, уже давно. Он был сыном, вероятно, зажиточного ганноверского купца, говорил по-английски… Дружба и тесная связь его с музыкантами и певцами, жившими в Риме, несомненна, и объясняется, с наибольшей вероятностью, тем, что сам он имел какое-то причастие к музыке, может быть — хороший голос, может быть — уроки брал клавесина или даже композиции у своего блестящего, почти земляка, Богемца?

Целых два имени, созвучных Барри! Но оставим «поле приближенных вероятностей» и сделаем из моих очень спорных гаданий только один практический вывод: пышные рамки некрологов и факты, сообщаемые близкими родственниками умершего, всегда окутаны той наивной романтикой и тем нарядным преувеличением, за которыми голая правда кажется немножко неожиданной и разочаровывающей. Так роскошные дворцы превращаются в «жалкие дома», а богатые английские лорды… Но стоп! Что же это я? Сама превратилась в «продолжателя легенды»? Откуда же это выплыло — богатый английский лорд?

В некрологе Пельцля сказано только: «Один английский дворянин, м-р Барри, его ученик, устроил ему (или дал его похоронить, или поручил его похоронить: liess ihn begraben) великолепнейшие похороны в церкви Сан-Лоренцо ин Лучина и поставил ему там (поручил ему там поставить: liess ihm daselbst ein Monument von Marmor aufrichten) мраморный монумент».

Что значит гипноз времени и та самая «пыль в глаза», какую пускают последующим поколениям неточные сведения, подхватываемые неточными словарями и развиваемые фантазией

романистов! Ведь если прочитать, без этой пыли столетий в глазах, именно то, что написано у Пельцля, сразу слетишь с облаков на землю. Первый по времени биограф и некрологист пишет: «Один английский дворянин, м-р Барри, его ученик». Для итальянцев все англичане были «лордами» и дворянами, может быть в силу известной английской манеры держать себя и того простого факта, что в Италию рабочие или безработные великобританцы в поисках работы не ездили. Но, даже и приняв это во внимание, интересно, что имя Барри не дошло ни до родных Мысливечка в его письмах, ни до Пельцля — из всяких других источников, с приставкой «сэр» или «лорд», означающей английского аристократа. Перед именем Барри стоят простые две буквы, означающие «мистер». И где же указание на то, что этот мистер был *богат?* Нигде нет этого указания. Богатство его, как и знатность, вывели позднейшие исследователи из того, что он *дал* похоронить Мысливечка великолепнейшим образом и *дал* поставить ему монумент из мрамора.

Но потрудим себе голову еще немножечко над тем, что написано у Пельцля. Где это сказано, что он сделал это на свой счет? И где указано у Пельцля, что Мысливечек умер в нищете? Ведь мы достоверно знаем, что даже в последний год жизни прошли у него в Риме целые две оперы «Антигоно» и «Медонт», а до этого в Лукке и Милане «Армида» — то есть три оперы за 1780 год; а за предыдущий, 1779, год он опять провел три оперы — 10 апреля в Пизе «Ля Каллироэ», на фиеру в Венеции «Цирцею», 13 августа в Неаполе «Деметрио». И если прибавить к этому, что в самом конце 1778 года, на весь карнавал, шла с грандиозным успехом в Неаполе его «Олимпиада», ария из которой стала распеваться чуть ли не в каждом доме, на каждой улице по всей Италии, — то где же резон, чтоб не было у него на руках денег в начале года 1781-го, когда Мысливечек слег в постель? И вдобавок, по заказу Амстердама, он послал туда печатать шесть своих квартетов, написанных перед самой смертью!

Пусть дорого стоило жить и, может быть, оплачивать не только содержание, но и оставшиеся долги по дому, который он купил не сразу, а в рассрочку, но до полной нищеты, до «смерти, как собака, на соломе», до кредиторов, ринувшихся, когда лежал он больной, вытаскивать из-под него матрац и уносить мебель, как изображено и во многих о нем романах, и в опере о нем, написанной Станиславом Судой, дистанция огромного размера. А кстати, есть ли что-нибудь об этой нищете у Пельцля? Нет ни единого слова об этой нищете. Сказано просто: «Он отправился в Рим. Здесь сразила его болезнь, которая уложила его спустя короткое время в гроб». И все. Нищету Мысливечка и богатство

английского дворянина высосали из пальца позднейшие биографы.

Логика, естественная и убедительная, заставляет не «предположить», а наверняка установить, что после семи опер, проведенных за двадцать пять месяцев, — пусть даже две из них потерпели провал, — у Мысливечка на руках к февралю 1781 года еще оставались кой-какие деньги. Английский ученик его, или тот, кто именуется мистером Барри у Пельцля, хоронил своего учителя отнюдь не за свой счет. Он щедро распорядился оставшимися у самого Мысливечка деньгами для этого.

И еще одно замечание. Немецкая форма «er liess begraben, liess aufrichten» вовсе не означает прямого, личного действия: *он* похоронил, *он* поставил *сам*. При таком личном действии Пельцль мог бы написать: «er *hat* begraben; er *hat* eingerichtet». Но «liess» может означать распоряжение похоронить и поставить памятник, заказ и поручение сделать то и другое, и мы можем перевести эту форму либо словечком «дал», либо, точнее, словом «распорядился». И получается более точный перевод того, что стоит у Пельцля. «Один английский дворянин, м-р Барри, его ученик, распорядился похоронить его великолепнейше (иначе, по-нашему, по первому разряду! — *М. Ш.*) в церкви Сан-Лоренцо ин Лучина и там же воздвигнуть ему памятник из мрамора».

Но те, кто хоронил когда-нибудь своих близких и ставил над могилой памятник, знают, что делается это не сразу; если могила на кладбище, нужно дать пройти году, чтоб осела земля; а в церкви тоже ведь требуется время для высечения надписи и самого памятника. Распорядившись и поручив кому-нибудь сделать это, вряд ли мистер Барри остался ждать в Риме, пока памятник будет воздвигнут. И может быть, даже не «исчезли и обвалились от времени» слова надписи, не развалился монумент во время плохой реставрации церкви, а вовсе и не были они высечены и поставлены в свое время. Множество интересных людей, причастных искусству, работало, училось и проживало в Риме в ту пору. Мысливечек, полный огня, ума, интеллектуальной разбуженности, добрый и щедрый, со многими из них общался и для многих держал двери своего дома открытыми. Среди этих людей был любящий его человек, бравший у него уроки. Узнав о внезапной и одинокой смерти учителя, которого перед этим долго не навещал, он был потрясен неожиданностью утраты и выполнил последний свой долг, распорядившись его похоронами, чтоб они были достойны гениального музыканта.

И все же хочется, чтоб м-р Барри был англичанином, сыном народа, позднее так щедро помогшего умирающему Бетховену и

получившего в ответ предсмертное благословение великого гения музыки…

Быть может, после меня где-нибудь в дипломатических архивах английских представителей в Италии будет найден кем-нибудь след этого мистера Барри и разгадка его имени придет к читателю полностью.

3

А как с последней загадкой — дружбой Мысливечка с Максимом Березовским?

Мне пришлось объездить много чужих стран и городов, походить по бесчисленным библиотекам в поисках следов, хотя бы самых слабых и бледных, чтоб пройти по ним, хотя бы в темноте и ощупью, в то прошлое, где жил и дышал Мысливечек и пела его музыка. Но в этой истории «Мельпомены», музы его песни, ставшей музой его трагедии, как-то не приходило мне в голову поискать очень близко, у себя под рукой, на родине.

Прекрасны чужие города, где пришлось мне подолгу бродить. И в Праге, когда спускались сумерки, а на мозаику тротуаров ложилась влажная тьма, или, лучше, словами современного поэта:

> В квадратах пражских тротуаров,
> Ночь, наигравшись, прилегла…[68]

И на Понте Веккио во Флоренции, когда зажигались бесчисленные огоньки, отражаясь в тихих водах Арно и заблистав сквозь кисею тумана по всей Флоренции, подобно лесным светлячкам.

И в полутьме Пармского собора, когда выпукло выступали, оживая от тени вокруг и от собственного света, изумительные, словно движущиеся, сползающие со стен главного нефа фрески Гамбара.

И под нескончаемыми портиками Болоньи, когда, решившись выбраться из их лабиринта, я задумала выйти «за город», в поля и леса, и шла под ними, пока не догнал меня вечер, и вышла как будто к последним домам, за которыми холмились горы и темнели рощи. Но, вынырнув из-под последнего портика городских ворот, я вдруг увидела перед собою белую, нескончаемо вьющуюся змеиным зигзагом вокруг холма — до самой его вершины — невероятную, многокилометровую дорогу портиков, построенную руками одержимых портиками болонцев

до самой загородной церкви св. Луки… И снова оказалась под их бессмертной колоннадой.

Прекрасны чужие моря, когда плеск их волн доносится до вас и Адриатика шепчет вам что-то ласково в Римини, а древнее Тирренское море бурливо бормочет в Салерно, напоминая совсем забытого нынче Метастазио, не стыдившегося, как сейчас стыдятся, звучности и звуконаполненности простых слов:

In un mar she non ha sponde
Senza remi e senza vele
Come andrò coi venti e l'onde
Sconsigliata a contrastar?

Или в неуклюжем моем переводе:

В это море, что так безбрежно,
Без весла и парусов
Как войду, волне и ветру,
Не смутясь, противостать?

Безбрежным морем неизвестности казалась мне вначале тема о Мысливечке, а сама я — без весел и парусов, на одном осколке моей любви и воли, должна была пуститься в плавание, чтоб воскресить его из мертвых. Но море медленно затихало, укладывалось дорожкой, и по этой зыбкой дорожке чужих морей я дошла постепенно до зеркальной глади родного залива, на жемчужные отсветы которого небо спускало не черноту южной, а призрачный свет светлой белой ночи.

Город, где я очутилась напоследок, имел волшебную историю. Он не уходил далекими корнями в прошлое, наслаивая пласты веков с исчезнувшими культурами друг на друга. Он возник, как по мановению жезла, по четырем словам царя Петра, воспетым Пушкиным: «здесь будет город заложон». И Пушкин соединил два точных, как математика, эпитета, говоря об этом городе: «строгий, стройный», и озвучил в стихах цокот чугунных копыт по его гранитным плитам.

Здесь, по нарядному Невскому, бегал странный мифический «Нос» Гоголя, затянутый в мундир.

Здесь — в глубине вторых и третьих дворов с улицы, — в мешках его каменных домов подсматривал и подслушивал Достоевский последние глубины человеческих трагедий, где уже гаснет индивидуальность и остается только одна, присущая всем, голая человеческая душа.

Здесь, зная, что обречены, и зная, что трагическая обреченность не напрасна и не пропадет бесполезно, вышли на Сенатскую площадь декабристы.

И сюда, на броневике, облепленном народом, въехал тот, кто дал этому городу второе имя, а родине нашей — второе рождение…

Библиотеки и библиотечные работники всюду схожи, может быть потому, что в их суровые залы не входят корысть и стяжательство, а только благороднейшая из страстей человеческих, страсть к познанию. Стены, столы, стулья в этих залах изо дня в день, из года в год насыщаются ею. И тут царствует самая точная вещь в мире, более точная, чем математическая формула, — Логос, Слово. Потому более точная, что формула достигает кратчайшей точности в совокупности *многих* знаков, и краткость ее *многозначна* (а в самой кратчайшей из формул по меньшей мере двузначна). Но Слово — *едино.* Оно передает себя в кратчайшей форме именно своею *единственностью.*

И если вздумать описывать слово, то нужно размазывать, растягивать его смысл, прибегать к помощи других слов, не укорачивать, а удлинять его. Это прекрасно выразил еще в XII веке Низами Гянджеви в своей поэтической хвале Слову:

> Без сердца — ты в нем не поймешь ничего.
> Описанье его — многословней его.

Так вот, я начала свою книгу, вступив в это царство Логоса в Москве, — в библиотеку, когда-то Румянцевскую, а сейчас имени Ленина. И кончаю свою книгу тем же — Публичной библиотекой имени Салтыкова-Щедрина в Ленинграде. Но не только ею — библиотеками и архивами Ленинградской консерватории, Театрального института, Института истории искусств, филармонии…

В Ленинграде жил брат моего давнего друга, поэта Е. Г. Полонской, известный театровед и искусствовед А. Г. Мовшенсон, хорошо знавший ленинградские библиотеки и архивы. Щурясь под светлыми стеклами очков, словно капая с них светом на карточки в картотеках и страницы каталогов, Александр Григорьевич, в ответ на просьбу мою, обращенную из города Москвы в город Ленинград, — поискать что-нибудь Мысливечка, просмотрел многие каталоги, зная, где именно нужно искать, и дал ответную телеграмму: «Нашел». Так была обнаружена первая рукопись последней оперы Мысливечка «Медонт, царь Эпирский» среди манускриптов библиотеки князей Юсуповых, хранящихся в

ленинградской Публичной библиотеке.

Известна судьба этой счастливой находки. Подаренный мной чехословацкому городу Острава микрофильм «Медонта» попал в заботливые руки музыковеда, доктора Иво Столаржика, одного из самых дорогих моих чешских друзей. Иво Столаржик лично приехал в Ленинград, чтоб сверить микрофильм с оригиналом и заполнить не попавшие в снимок ноты с полей его. Он собрал чудесный коллектив людей, увлекшихся мыслью поставить «Медонта» в оперном театре Опавы, и они блестяще выполнили постановку.

Счастьем было сидеть в переполненном зале, слушать благодатную музыку Мысливечка, последнее, что писал он уже слабеющей, почти бессильной рукой, и видеть, как горячо принимает публика эту оперу, отделенную от современности двумя веками. Почти про все оперы Мысливечка (особенно неаполитанские) мы знаем, что они были ему заказаны и он их писал на заранее заказанные либретто. Но про «Медонта» неизвестно, выбрал ли Мысливечек для римского карнавала сам это либретто, написанное поручиком Де Гаммера, или ему заказали его. И если сам выбрал, то многое приходит на ум.

Медонт, или Калимедонт, — историческое лицо интригана и политикана, свирепого сторонника тирании и врага афинской демократии, врага вождя этой демократии стратега-афинца Фокиона. Историю его Де Гаммера взял из Ликофрона[69], о ней говорится и в «жизнеописаниях» Плутарха. Народ афинский за интриги и борьбу Медонта против демоса приговорил его к смерти и казнил. Уступая мелодраматической традиции своего времени, по которой тираны неизменно раскаиваются и прощаются, Де Гаммера, превративший своего «Медонта» из простого политикана в царя Эпира, завоевавшего чужую страну и угнетающего эпирский народ, тоже привел его к раскаянию. Но на сцене остались хитрость, двуличие, бешеная жестокость Медонта-завоевателя. На сцене осталось угнетение народа — решетки страшной подземной темницы, где гибли заключенные, политические их противники. И что-то от мрака темницы, от мук ее пленников, от страстной потребности свободы, проснувшейся в людях, пробилось своими человеческими ростками и в музыку Мысливечка. Сколько жутких темниц, от которых, при одном лишь рассказе шепотом, волосы становились дыбом, знал он на своем веку! В Брно, где постриглась в монахини его сестра, черной тучей австрийского владычества простер свою тень с горы на весь город страшный замок Шпильберг, австрийская тюрьма, за одну ночь в которой мог поседеть человек. В Венеции, где Мысливечек учился у Пешетти, каждый день приходилось ему

проходить мимо решетчатых окон темницы, черные стены которой упирались в таинственный, наглухо закрытый «Мост вздохов»…

А время, когда писался «Медонт», было особенным. Шли зимние месяцы Рима, похожие на весну, и весна словно стучалась отовсюду: во Франции назревала революция, в Богемии пробуждались писатели и поэты — и сами становились народными будителями.

Но я сказала выше: «первая рукопись «Медонта». Огромный труд и бесплодные усилия были мною затрачены, чтоб найти хотя бы еще одну, по уверениям чехословацких музыковедов находящуюся в Риме, более «достоверную» рукопись «Медонта», чем наша ленинградская, — на предмет их сравнения и проверки. Но все, что отыскалось в Риме, было лишь безымянной (по каталогу) и дефектной (по выполнению) рукописью одного только первого акта этой оперы, и никаких сведений о том, где еще можно ее искать, в Италии я не получила. И вдруг, тут же в Ленинграде, Александр Григорьевич, в карточном каталоге Нотной библиотеки Театра оперы и балета имени Кирова, преспокойно нашел… второй манускрипт полной оперы «Медонт». Второй «Медонт» в Ленинграде!..

Было это по меньшей мере странно — ведь ни в каком списке, ни в каких историях итальянского театра в России нет (не найдено до сих пор) ни единого указания на то, чтоб итальянцы на старой петербургской сцене ставили «Медонта» Мысливечка, о котором было известно, что он провалился в Риме. Ни один итальянский импресарио, бывший на службе у царского двора, ни Иомелли, ни Сарти, ни Траэта, ни кто бы то ни было другой, не были «патриотами» музыки Мысливечка и ставили главным образом на петербургской сцене свои собственные оперы. Мог ли сам Мысливечек прислать в Россию своего «Медонта»? Но кому же, не тем ли, кто был к нему равнодушен? И когда же? В декабре 1780 года «Медонт» прошел в Риме, а 4 февраля 1781 года Мысливечек скончался. Находка «Медонта» у нас могла означать, кроме чистой случайности, еще только одно: кто-то заронил в России интерес к Мысливечку. А интерес этот в 80-х годах XVIII века мог побудить царских посланников и коллекционеров купить дешевые рукописи «неудавшегося» «Медонта». Но кто заронил искорку интереса к Мысливечку?

Покойному Александру Григорьевичу Мовшенсону я обязана еще одной драгоценной находкой — несомненного оригинала оперы Мысливечка «Ниттети». О ней уже упоминалось в нашей печати — где-то в сноске, — как находящейся в Ленинграде. Уверенная, что специалист, вскользь упомянувший о ней, уж,

наверное, сам ее обследовал и, если б нашел подлинник великого Богемца, рукописи которого являются редчайшей драгоценностью в самой Чехословакии, поднял бы немало шуму об этом, я не собиралась ехать смотреть эту рукопись и лишь сообщила о ней Мовшенсону. Оказалось, что ее никто не обследовал. Александр Григорьевич, убедившись по ряду признаков, что «Ниттети» — оригинал Мысливечка, настоятельно посоветовал мне приехать… Тогда, захватив фотографии с «Иль гран Тамерлано», заверенного венскими экспертами оригинала Мысливечка, и факсимиле его писем, я поехала в Ленинград и как же благодарна была чутью Александра Григорьевича, его знанию, где и как искать, и его знакомству с ленинградскими библиотеками!

Внимательная и милая Лариса Михайловна Кутателадзе (из сектора источниковедения и библиографии Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии) принесла и положила перед нами оперу Мысливечка «Ниттети». И вот она, вынутая из папки, с указанием на источник:

Из книг
Графа Николая Петровича Шереметева
Шкаф V
Полка 2
№ 1741.

О чем думали знавшие о ней и не потрудившиеся заглянуть в нее музыковеды? Партитура «Ниттети», написанная той авторской скорописью, с какой ни один профессиональный переписчик XVIII века не переписывал порученные ему нотные манускрипты, несомненно казалась оригиналом. Сверенная с фотографическими образцами оригинала оперы Мысливечка «Иль гран Тамерлано», она уничтожила все наши сомнения. Та же скоропись, с теми же индивидуальными черточками и знаками. Тот же характерный, с нажимом, знакомый почерк Мысливечка в словесном тексте. Перед нами оказался оригинал двух первых актов оперы Мысливечка «Ниттети». Как он попал в Ленинград?

Страница оригинала оперы «Ниттети».

И это было еще не все. В партитуре нашлись тонкие бумажные листочки подклеек, на которых были переложения голосов некоторых арий, взятых в другом регистре и, видимо, рассчитанных на конкретного певца для конкретной постановки[В декабре 1962 года д-р Иво Столаржик специально приехал во второй раз в Ленинград, чтоб посмотреть рукопись «Ниттети». Он установил, что она действительно является оригиналом Мысливечка. См. его книгу «Leningradský rukopis opery Josefa Myslivecka «Nitteti». Opava, 1963.].

Но до сих пор ни в одном (надо признать — очень подробном и тщательном) перечне шедших на петербургской сцене итальянских опер имени Мысливечка не значилось; а те итальянские импресарио, которые подвизались в Петербурге, как уже сказано выше, опер его не ставили, имея, вероятно, в виду его чешское, а не итальянское происхождение. Может быть, манускрипт «Ниттети» захватила с собой Габриэлли? Но в России она не пела ни в одной из его опер, никогда не предлагала их, а если б предложила, опера непременно пошла бы на сцене. Директор императорских театров Елагин готов был выполнить малейший ее каприз.

И тут неизбежно приходит в голову имя Максима

Созонтовича Березовского. Только еще ему, сдружась с ним в Болонье в 1771 году, мог Мысливечек, имевший как раз в Болонье у себя под рукой черновик оперы, недавно там поставленной, подарить его на память, как это делают лишь друзья-профессионалы, сближенные друг с другом на почве родного и близкого им искусства. Только в библиотеку Петербургской музыкальной капеллы и могла при жизни или после смерти Березовского попасть рукопись «Ниттети», потому что Березовский был близок именно к Петербургской капелле, связанной с Шереметевыми, а не к петербургским театрам.

Так последний след великого умолкнувшею музыканта приводит нас на долгом пути поисков и находок к русской земле, гостеприимно принявшей его наследство. К советской земле — земле нового общества, благодарно и благоговейно принимающего все лучшее в наследии веков. Светлые тени ушедших — ведь это были мы сами. И все, кто страдал и стремился украсить, осчастливить, сделать справедливой жизнь на земле, это были мы сами. Вот почему новое человечество, ступив непроторенными путями в будущее, идет и по дорогам памяти в прошлое, как в будущее.

Трудно расстаться с последними страницами книги, на которую затрачены годы. Но, по примеру старинных писем, dixi, читатель. Что в силах была сказать — сказала. Пусть те, кто придут следом за мною, скажут больше и лучше, совершенней и законченней.

Январь 1962 — апрель 1963,
Малеевка — Ленинград — Малеевка

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА ЙОЗЕФА МЫСЛИВЕЧКА

1737, 9 марта — В Малой стране близ Праги в семье мельника родился Иозеф Мысливечек.

1740 — покупка дома и переезд семьи в Прагу.

1749, 1 января — умер отец Матэй Мысливечек.

1758, 30 августа — Иозеф Мысливечек принят в число господ муниципальных мельников.

1762 — В Праге им написаны 13 ранних симфоний.

1763 — В Праге впервые исполнены ранние симфонии Мысливечка. Отъезд в Италию на учебу у оперного композитора венецианца Джованни Баттиста Пешетти.

1767, 20 февраля — в Неаполе премьера оперы «Беллерофонте».

1770 — Посещение Мысливечка юным Вольфгангом Амадеем Моцартом и его отцом Леопольдом.

1771, 15 мая — сдал экзамен и был избран членом Болонской филармонической академии.

1776, февраль — Мысливечек заболел.

1777 — Мысливечек приглашен баварским двором в Мюнхен. Вольфганг Амадей Моцарт посетил Иозефа Мысливечка в мюнхенском госпитале.

1780 — Написана последняя опера «Медонт».

1781, 4 февраля — В Риме умер Иозеф Мысливечек.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Ленин В. И. Полное собрание сочинений, т. 26.

Письма Владимира Ильича Ленина к родным. Политиздат, 1977.

Чарльз Бёрни. Дневник путешествия 1770 г. по Франции и Италии. Государственное музыкальное издательство. Л., 1961.

Материалы и документы по истории музыки, т. II. М., ОГИЗ, 1934.

Риман Г. Музыкальный словарь. Выпуск I. М., 1896.

Серов А. Н. Избранные статьи. М.—Л., 1950. Критические статьи, т. 1–4. Спб., 1892–1895.

Шубинский С. Н. Исторические очерки и рассказы. Спб., 1893.

Бэлза И. Очерки развития чешской музыкальной классики. М., Музгиз, 1951.

Archivio di stato Napoli. Teatri. Fascio 16.

«A Casebook on the Beat». Edited by Thomas Parkinson, University of California, 1961.

Ademollo A., La piu famosa delle cantati italiani. Milano, 1890.

Arend Max, Gluck, Schuster und Loeffler. Berlin — Leipzig, 1921.

Algarotti P., Saggio sopra l'opera in musica, 1750.

Beccaria Cesare. Dei delitti e delle pene. A cura di Luciano Ventura (Storia e filosofia, vol. XIII).

«Biographishes Lexicon Kaisertums Oesterreich von D-r. Wurzbach», 18 Theil, Wien, 1868.

Brunelli Bruno. I teatri di Padova. Padova, 1921.

Burney Ch. A general history of Music, vol. IV.

Batteux Charles. Les beaux arts rèduits à un même principe. 1743.

Baarblan G. Mozart in Italia. Ricordi. Milano, 1956.

Celeda Jaroslav. Josef Myslivecek. V Praze, 1946.

Chabanon. Observations sur la musique, 1779.

Dlabac. Allgemeines historisches Künstler-Lexicon für Böhmen. Prag, 1815, II B.

Duclos M. Voyage en Italie où considérations sur l'ltalie. Lausanne, 1791.

«Der Auftakt», Moderne Musikblätter für die Tschechoslowakische Republik, Chefredaktion Dr. Erich Steinhard, 1927.

«Die Musik in Geschichte und Gegenwart», Allgemeine Encyklopädie der Musik 86/87 Lieferung, Serie 11.

«Enciclopedia dello Spettacolo», t. VII, Roma, 1960.

Einstein Alfred. Mozart. London, 1945.

Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst». Stuttgart, 1841.

Ferrari Paolo Emilio. Spettacoli drammatiko-musicali e coreografici in Parma, dal 1628 al 1883, Parma, Luigi Battei editore, 1884.

Galiani Ferdinando. Letteres. Edition Eugène Asse. Paris, 1881.

Gluck von Max Arend. Schuster und Loefflr. Berlin, 1921.

Gerber Rudolf. Christophor Willibald Gluck, Akademische Verlagsgesellschaft Atheraion. Potsdam, 1950.

Grove George. A dictionary of Music and Musicians (A. D * 1450–1881), vol. II. London, 1880.

Hnilichka Alois. Porträte ebc Prag.

Kamper Otakar. Hudebni Praha v XVIII vêku, Melantrich, Praha, 1935.

Laborde Y.-B. Essay sur la musique ancienne et moderne, B 4-x Tomax, 1780.

Larousse, Dictionnaire, Paris, 1865, vol. 8.

«Leningradský rukopis opery Iosefa Myslivecka «Nitteti». Opava, 1963.

Marcello B. Teatro alla moda, 1720.

Mattheson I. Der vollkommene Kapellmeister, 1739.

Memoires de l'abbè Morellet, tome I, chapitre VII, Paris, 1821.

Metastasio Pietro. Correspondance. 1756.

«Mercure de France». Fèvrier 1773. Paris, Lacombe.

Monferrari Umberto. Dizionario universale delle opere melodrammatiche, Firenze, Sansoni Antiquariato MC MLV, t. 2.

«Memoires et correspondance de Ch. S. Favart». Paris tome second, 1808.

Erich H. Muller von Azow, Briefe W.-A. Mozarts, 2 B., 1769–1779. Berlin, 1942.

Mendel Hermann. Musikalisches Conversations-Lexicon. Berlin, 1882.

Mies P. Musik im Unterrichte der höheren Lehranstalten, 1926.

Marmontel I.-F. Oeuvres posthumes, 1820.

Neues historisch Lexicon der Künstler von Gerber. Leipzig, III Teil K — R.

Nemecek Jan. Nastin ceske hudbý XVIII stoleti, Praha, 1955. Nettl Paul, Mozart in Bohinen.

Pelcl Fr. Martine, Abbildungen böhmischer und mährischen Gelehrten und Künstler. Prag, 1782, IV B.

Pincherle Marc. Feuillets d'Histoire du violon, Legouix. Paris, 1927.

Rousseau J.-J. Dictionaire de musique.

Schering Arnold. Geschichte des Oratoriums. Leipzig, 1911.

Sonia Spatova-Ramesova. Il divino Boemo. Praha, 1957.

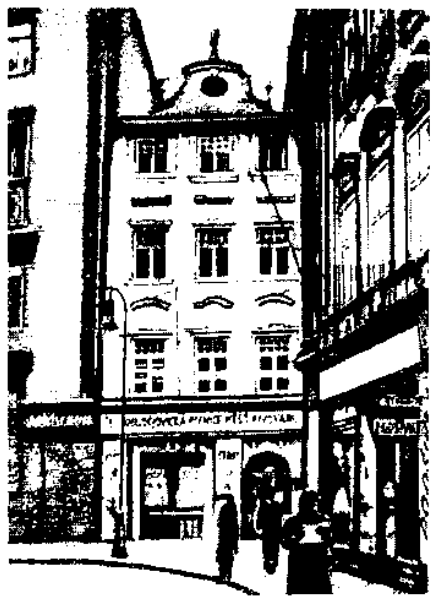
De Stendhal. Oeuvres complètes, 2 sèrie, Vies de Haydn, de Mozart et de Mëtastase, Paris, 1854. Lettre VIII, Salzbourg, le 30 avril.

Volkmann: «Historischkritische Nachrichten von Italien», 1770.

Goethe's Werke, 24 Theil. «Italienische Reise», Berlin, Gustav Hempel, 24 B.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

Портрет Иозефа Мысливечка работы Г. Ф. Шмидта.



Дом у «Синего корабля» на Кунешовой (сейчас Мелантриховой) улице в Праге, где прошли детство и молодость Иозефа Мысливечка.

Статья Жоржа де Сен-Фуа с параллельными текстами канцонетты Иозефа Мысливечка и Моцарта (три страницы).

Mysliwaczek
Fine
-to mi dà
Sen l'au-re son l'on-de son
Mozart
gra-ta-ma
Tu vien fuor tanto a
l'au-re son l'on-de l'a-cor-te mie pa-ne ne
stringer mio le-ne le del-ce ca-tene si
so chi mi-ac-cen-de l'a-ma-ta bel-tà ne
gra-ta al mio cor — , si gra-ta al mio cor —
so-chi mi-ac-cen-de l'a-ma-ta bel-tà
Da capo
gra-ta al mio cor
Da capo

Les textes de Mysliweczek et de Mozart.

Or, voici qu'en feuilletant, à la Bibliothèque du Conservatoire, la collection des airs de l'étonnant Giuseppe Mysliweczek (dit *Il Boemo*, afin que les Italiens soient en mesure de prononcer son nom), nous sommes tombés sur une version textuelle, sauf pour sa courte partie intermédiaire, de la *Canzonetta* ! (1).

(1) *Mysliweczek*, vol. I Air n° 12 Bibliotheque du Conservatoire.

L'air, dans le même ton de *fa*, comporte un accompagnement d'orchestre (quatuor, 2 flûtes, et 2 cors) et s'intitule *Tempo di Menuetto*, au lieu du *Larghetto* qui désigne le mouvement choisi pour la *Canzonetta*. C'est un air classique, à *Da Capo*, avec prélude instrumental exposant le thème et petite partie intermédiaire distincte de celui-ci, d'un caractère très expressif, plus expressif même que ne l'est la partie correspondante dans la *Canzonetta*. Bien que les paroles diffèrent, les deux textes répondent, par-dessus leur insignifiance et leur banalité, à un sentiment assez analogue de calme et de réconfort.

Sans vouloir considérer le problème comme désormais résolu, il paraît assez naturel d'admettre que le jeune Mozart ait « revu » et quelque peu simplifié, à Milan par exemple, un air de ce Myslivecek dont il ne pouvait qu'admirer les qualités remarquables de l'écriture vocale, avec lequel il était d'ailleurs lié par une amitié très vive, et qui le visitait presque tous les jours, notamment pendant le dernier séjour des Mozart à Milan (octobre 1772 à fin mars 1773). Abstraction faite de la partie intermédiaire, la « révision » de Mozart ne porte que sur l'ornementation, les petites cadences : le texte de Myslivecek subsiste dans son intégralité.

Si, malheureusement, l'*aria* en question « del Signor Giuseppe Mislivicek » ne porte pas de date, elle figure dans un volume où de nombreux airs non seulement sont expressément datés de 1772 à 1774 (ce qui confirme de la manière la plus précise le délai assigné par Wyzewa à la composition de la *Canzonetta*), mais comportent souvent les noms des interprètes, tous plus illustres les uns que les autres, auxquels ils étaient destinés : Pacchiarotti, le fameux castrat, Lucrezia Agujari (dite la *Bastardella*) dont les Mozart signalent les hauteurs vertigineuses où sa voix était susceptible d'atteindre, Ansani, Rubinelli, Ferdinando Tenducci, etc. Cela nous démontre que ces fameux virtuoses recherchaient fort la musique claire et mélodieuse, d'une féminité toute sensuelle et « mozartienne », de celui que l'Italie entière avait adopté sous le nom d'*Il Boemo*, et dont le génie s'apparente parfois, d'une manière si étrangement frappante, à Mozart. Et que Mozart se soit vivement intéressé à cet air, et qu'il se soit amusé à nous en donner une version nouvelle, où il n'apporte d'ailleurs que fort peu de changements, cela semble naturel et fort admissible... Il est à remarquer que, pour la première fois dans la série de ses *lieder*, l'accompagnement du petit air est réalisé au piano : mais cet accompagnement est-il de lui ? Rien, en somme, ne s'y oppose formellement ; il est d'ailleurs assez insignifiant et pourrait provenir de l'éditeur de la *Canzonetta*. Car le jeune homme se contentera encore, vers 1780, d'une simple mandoline pour accompagner deux de ses *lieder* et ceux qu'il écrivit sur les textes romantiques de la *Sophiens Reise* de J. Z. Hermes, aux environs de l'année 1779, suivent servilement encore la ligne du chant. Ajoutons que Mozart n'a probablement jamais prévu la publication de ce petit air qui lui avait paru si joli qu'il n'a pu s'interdire de le faire un peu sien, en le transcrivant et l'ornant à sa façon.

GEORGES DE ST-FOIX (1929).

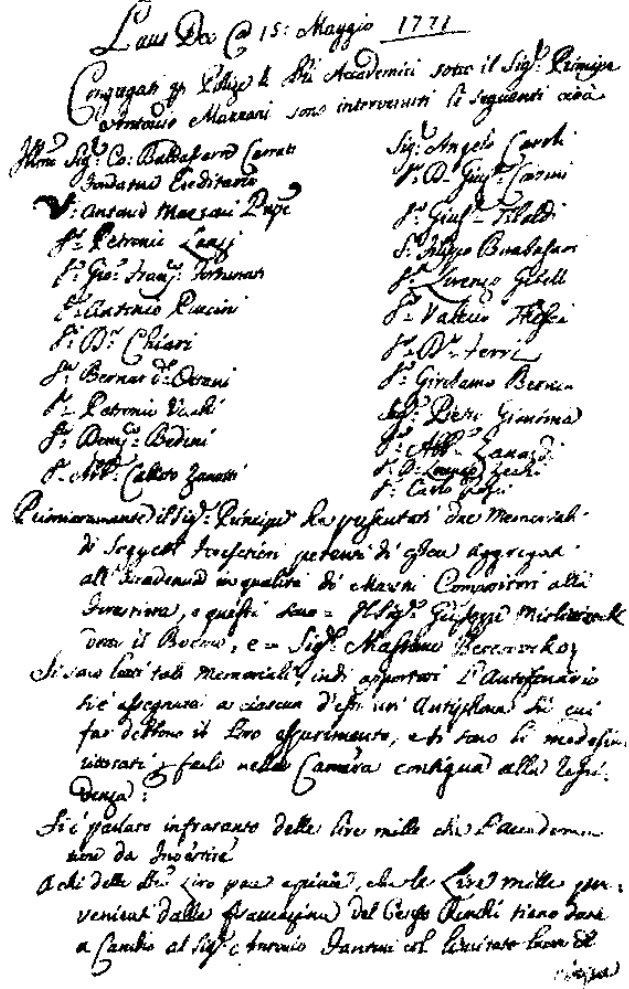
Портрет итальянского композитора Джованни Паэзиело.

Медальонный портрет певицы Лукреции Агуйяри («Бастардины»).

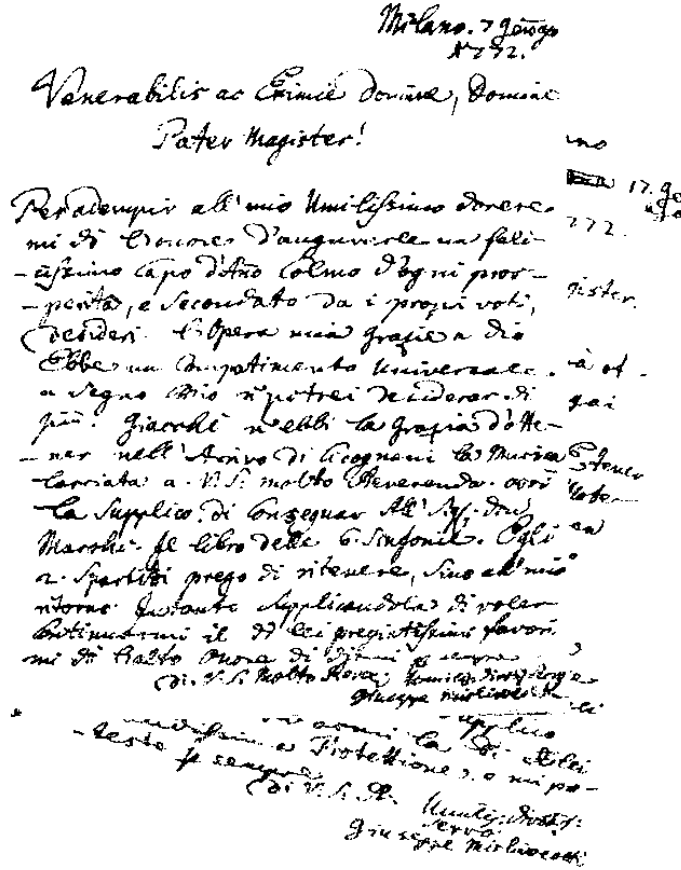
Катерина Габриэлли (вторая слева).

Групповой портрет членов миланской «Академии борцов».

Катерина Габриэлли.



Протокол экзамена и избрания в академики «двух иностранных подданных» — Иозефа Мысливечка и Максима Березовского — от 15 мая 1771 года в Болонье.



Первое и второе письма Мысливечка из Милана (от 7 января 1772 года и от 17 января 1772 года).

Firenze 16 Genajo
1777.

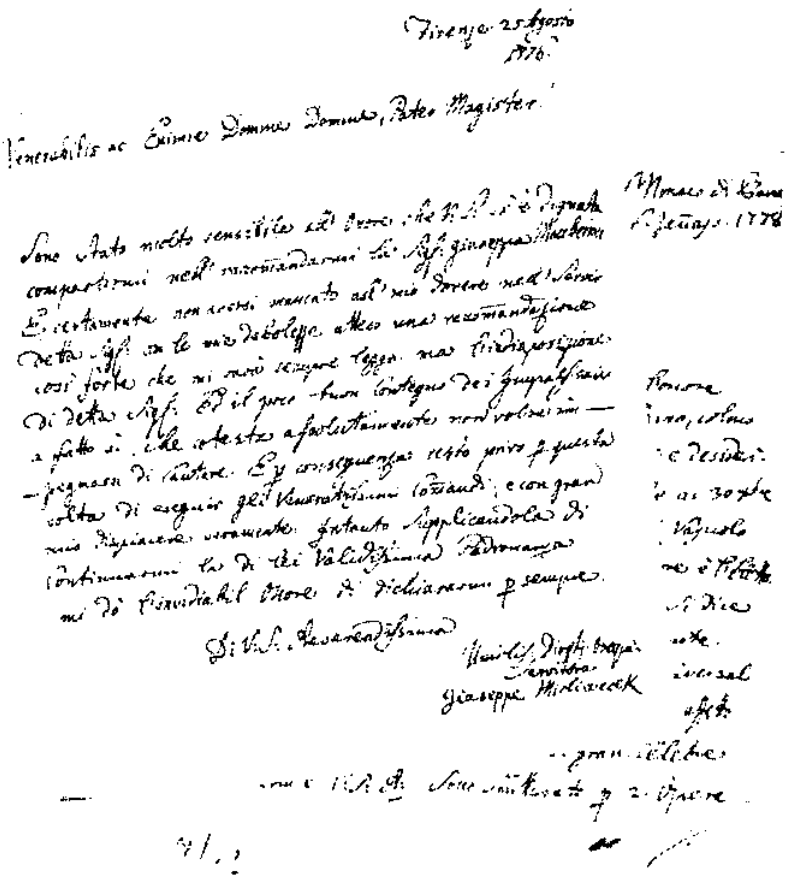
Venerabilis ac Divinis Domine Pater Magister!

La supplico di perdonarmi se non adempii prima
il mio dovere nell'augurarle un felicissimo li 12. Maggio
Capo d'Anno colmo d'ogni prosperità e secondato 1777.
dai propri voti. La cagione fù le mie sfortunate
Circostanze. Le quali grazie a Dio passano compati-
-te a segno che li mettono d'essere grato a questo
benigno Publico. Ho ora il portes eseguire
Mori Annuntiazione ecc. circa il Sig. Maestro di Mr.
Cappella. E Mr. Mysliwi. mio grande amico Lauto
mi portero da loro portando gli distintissimi saluti di quelle
alla più lunga Verso gli primi della Quaresima le di
Spero d'aver l'alto onore di rivederla in Bologna piacer
Intanto la supplico di conservarmi la sua Valida- ora
-sima Protettione. e baciando le mani mi do l'onore stia)
di Rimanermi p sempre. Div.
                                                  Div.
Dell'Vostra Stimatissimo Padre Maestro.
                                  Umiliss. divot. Obbligat. Servit.
                                  Giuseppe [illegible]

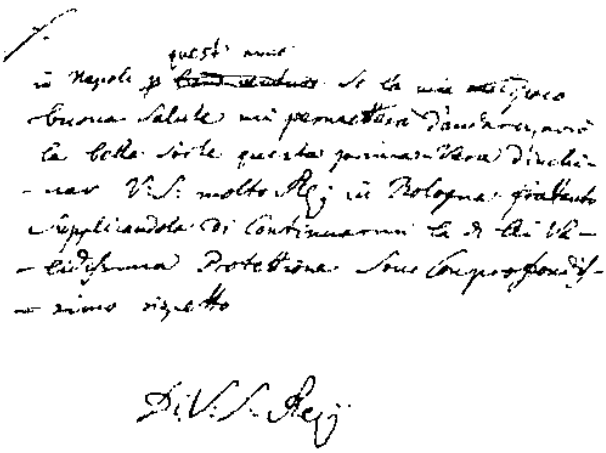
N. V. S. Molto Reverenda

                                  Divot. ossequios.
                                  Servitore
                                  Giuseppe Mysliwecek

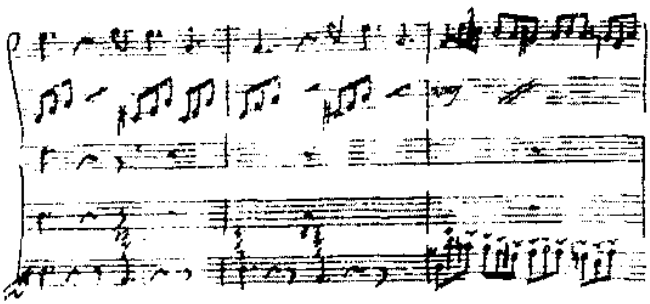
Третье и четвертое письма Мысливечка.



Пятое и шестое письма Мысливечка.



Окончание шестого письма Мысливечка.



Концерт для чембало со скрипкой и басом (фрагмент).

Кристоф Виллибальд Глюк.

Портрет Иозефа Мысливечка — неудачная гравюра Нидерхофера.

Originale

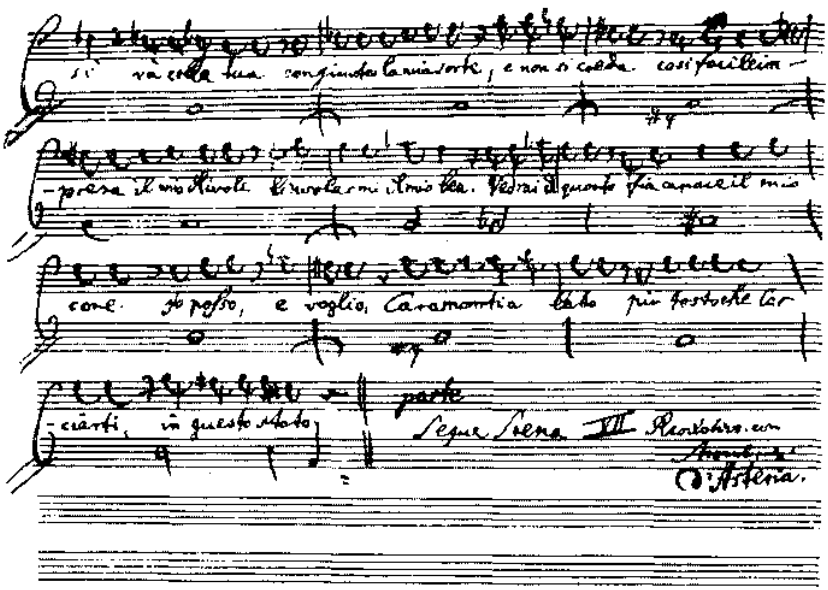
di

Giuseppe Misliwiczeck / detto il Boemo /
Compositore. fù Virtuosi.

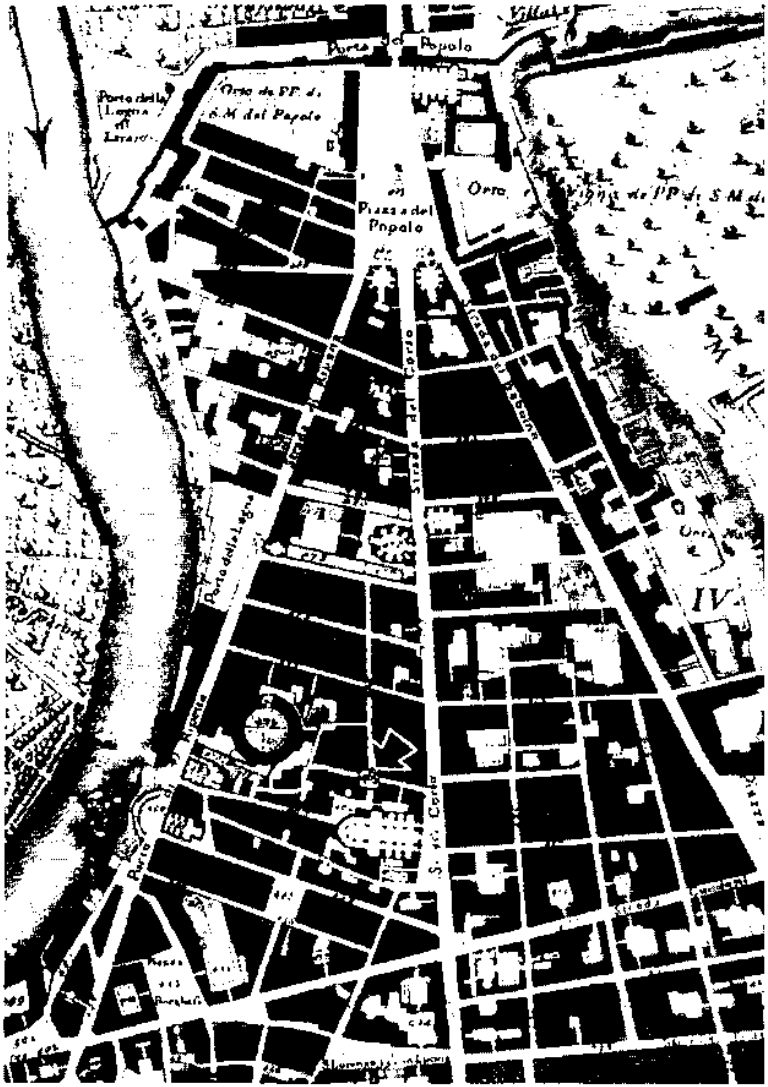
Nacque a Roga 9. Marzo 1737.
† a Roma 4. Febraro 1781.

Recitativi dell'Opera: „Tamerlano" Compo: 1777.
(Scena V: di XII: nell Atto 2:do)

Io sotto scritto attesto l'autenticità
di questo pezzo originale
15/2. Alegri Fachs.
1848. Cantante nella Capell Imp. e R.
di Vienna.


va cella tua. congiurato la mia morte, e non si cerca così facilmente
-parare il mio Rivale. Rivolgermi a Mio Bene. Vedrai di questo fia capace il mio
core. Io posso, e voglio, Caramantia hà più forte che lar
-ciarti, in questo stato
parte
Segue Scena XII Recitativo con
Arsena.

Обложка и одна из страниц заверенного в Вене экспертами оригинала оперы «Тамерлано» Мысливечка.



План Рима XVIII века. Часть улицы Корсо с помеченным в плане квадратом № 465, где находилась площадь Восьми кантонов с домом Иозефа Мысливечка.

notes

Примечания

1

«…Рассказывая правдивую историю мира внутренним монологом» («Убеждение и техника для современной прозы». Джэк Керуак).

2

Имена существительные на немецком языке пишутся с большой буквы.

3

Гёте. Итальянское путешествие. Запись от 6 сентября 1786 года.

4

«Мой дражайший отец!» *(франц.)*

5

«Ода Времени» — стихотворение Мариэтты Шагинян. «Orientalia». Издание Гржебина. Отрывки «Оды Времени» служат эпиграфами к главам 2, 3, 4, 5. *(Примеч. ред.)*

6

Материалы, переданные мне профессором Прота Джурлео, состоят из двух разделов:

I. Заметки о Джузеппе Мысливечке, извлеченные из коллекции газет, находящихся в Государственном архиве Неаполя (сокращенно по-итальянски A. S. N.) и в библиотеке Семинарии архиепископа Неаполя (B. S. A. N.). Этих заметок девятнадцать. Они относятся к годам 1771, 1773, 1774, 1775, 1776, 1777, 1778, 1779, 1780. Выписки сделаны профессором Прота Джурлео в 1926 году. Он написал в примечании к ним, что газеты, собранные в архиве, содержат богатейший, еще не использованный материал по операм, поставленным во второй половине века в Италии.

II. Заметки о Джузеппе Мысливечке, извлеченные из театральных папок той же эпохи в Государственном архиве Неаполя, а также из книги Кроче «Театры Неаполя», поскольку оригиналы были уничтожены во время войны. Они составляют четыре страницы петита и относятся к годам 1766, 1767, 1773, 1774, 1775, 1777, 1778, 1779, 1780, 1781. Взяты эти заметки из театральных папок (Teatri Fascio 15, 16, 17, 19, 20, 21, 22); работал над ними профессор Прота Джурлео в 1922–1923 годах.

Как видим, в материалах отсутствуют сведения о годах 1768, 1769, 1770, 1772. Кроме того, профессор переслал мне две страницы выписок о Лукреции Агуйяри и Катерине Габриэлли.

7

Эйнштейн употребляет английское слово «scanti», по смыслу более сильное, чем «недостаточно», — скупо, скаредно.

8

О докторе Поле пишет в книге «Моцарт в Богемии» Пауль Неттль: «Поль был особый почитатель Мысливечка, он собрал богатый материал, который хранится сейчас в библиотеке Национального музея»

9

Любопытные записи сохранились в отделе театров Неаполитанского государственного архива. В этих заметках говорится о том, что Мысливечек, живший и столовавшийся у некоего Клаудио Арнольда, королевского алебардиста, задолжал ему за стол и квартиру двести тридцать дукатов. Отчаявшись получить свой долг с вечно нуждавшегося Мысливечка, алебардист обратился к импресарио Санторо, но тот ничего не мог сделать, потому что другой кредитор, миланский, которому Мысливечек тоже задолжал, наложил секвестр на гонорар композитора за три его оперы. Любопытно, что Мысливечек сам просит импресарио в первую очередь удовлетворить «беднягу алебардиста», как наиболее нуждающегося в деньгах. Эти архивные данные показывают, в какой вечной нужде жили музыканты, даже такие прославленные, как Джузеппе Мысливечек в самую цветущую пору его творческой славы.

10

Пельцль путает здесь имя близнеца Мысливечка, Иоахима, с именем сына Иоахима Франца. Перевожу с немецкого языка, на котором некролог написан.

11

Здесь же помещена гравюра с портрета Мысливечка, сделанная А. Нидерхофером. Эта гравюра до сих пор воспроизводится всюду, где речь идет о чешской композиторе, кроме очень недостоверной работы Г. Ф. Шмидта.

12

В 1962 году роман снова перепечатывался, с продолжением, в чешской газете «Народная демократия».

13

Когда несколько глав моей книги появились в печати в журнале «Октябрь» (№ 1–2, 1963), я получила очень интересное письмо от семидесятитрехлетней В. К. Русановой. Она писала мне, что хорошо знала семью Мысливечков, потомков Иоахима, в годы 1914–1916:

«Семья состояла почти вся из музыкантов оркестра. Отец, Эммануил Францевич Мысливечек, контрабасист, женившись в Праге, переехал в девяностых годах прошлого столетия в Россию, сперва в Харьков, где родились его старшие дети, потом долгое время проживал в Одессе, играя в оркестре городского Оперного театра и преподавая. Дети его: три сына — Вацлав скрипач, Эммануил виолончелист и Антоний, тоже виолончелист, — все прекрасные, очень одаренные музыканты… В 1911 году вся эта семья переехала в Москву, где отец и два старших сына играли в оркестре Большого театра… В 1912 году приблизительно вся семья Мысливечков переехала к себе на родину, вероятно в Прагу».

Я побывала в В. К. Русановой и узнала от нее, что все члены семьи Мысливечков были выше среднего роста, блондины и голубоглазы. А в Праге, с помощью газеты «Свободное слово», мне удалось найти почти всех членов этой семьи. Эммануил Мысливечек жил тогда на пенсии в Братиславе, где играл в оркестре Оперного театра. Недавно он скончался.

14

Надо прочесть эти слова по-немецки, чтоб понять их полную силу: Voll Feuer, Geist und Leben… der nämliche gute und aufgeweckte Mensch». Письмо от 11 октября 1777 года.

15

Статья, посвященная в этой энциклопедии Мысливечку, вообще написана с большим подъемом.

16

См. хотя бы комментарии к роману «Ф. Л. Век», т. IV, с. 624. Собрания сочинений Ирасека, изданного Гослитиздатом в 1956 году.

17

Долгие рыдания скрипок (франц.).

18

У. Н. Карамзина, в I томе его «Истории государства Российского», рассказывается о трех славянах, взятых во время войны в плен врагами. Эти славяне вместо оружия несли с собой «кефары», или «гусли». На вопрос, почему у них нет оружия, они ответили: «Нет железа в стране нашей; не зная войны и любя музыку, мы ведем жизнь тихую и спокойную». Этот рассказ часто приводится историками музыки как свидетельство о ранней музыкальности славянских народов. Его следовало бы чаще приводить и сейчас как свидетельство глубокого их миролюбия.

Шесть этих ораторий: «Giuseppe Riconosciuto» (иногда причисляемая к операм); «Il Tobia»; «Adamo ed Eva»; «Betulia liberata» (или «Liberazione d'Israele»); «La morte de Jesu» (или «La passione di Gesu Cristo»); «Abramo e Isacco» (или «Isacco, figura del Redentore»).

20

Ф. М. Пельцль упоминает только о том, что они были сыграны в театре. Ярослав Челеда (с. 210 его книги) высказывает предположение, что это был дворцовый театр графа Винцента Вальдштейна в Праге.

Серов А. Н. Избранные статьи. М.—Л., 1950; и Критические статьи, т. 1–4 Спб., 1892–1895.

22

Мысливечек И. Соната соль-мажор для двух виолончелей с басом. Обработка для виолончели и фортепьяно Б. Герана. Редакция Л. Гинзбурга. М., Музгиз, 1960.

23

Освежающе, утоляюще (нем.).

24

«Старинная чешская музыка» в издании «Artia» в Праге. Сонаты Мысливечка издала К. Эмингерова.

25

Ирасек Алоис. Собр. Соч. в восьми томах, т. 4, Ф. Л. Век, с. 421. М., Гослитиздат, 1956.

26

Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 26, с. 8–11.

27

См. Ленин В. И. Письма Владимира Ильича к родным. М., Политиздат, 1977.

28

Эпиграф взят из книги Яна Амоса Коменского «Лабиринт мира и рай сердца», с чешского перевел Ф. В. Ржига. Н. Новгород, 1896, с. 45–46, гл. 10 («Путник смотрит сословие ученых»), § 10.

29

Три эти больших имени в истории театра, связанные с прогрессивными исканиями, часто пишутся наряду с именем Глюка. Граф Дураццо также входил в реформаторский кружок Глюка.

30

Нужно выразить сожаление, что опять обновляется старая легенда об «отравлении» Моцарта, будто бы совершенном Сальери, и притом из тех же несерьезных источников, что и раньше (женские мемуары, основанные на рассказах жены Моцарта после его смерти), и вдобавок со ссылками на поэтический гений Пушкина. Антонио Сальери был серьезным и крупным музыкантом, не имевшим ни малейшей причины завидовать Моцарту. Пушкин создал своего «Моцарта и Сальери» по все той же ходкой легенде. Но его бессмертные типовые образы, противопоставленные друг другу в искусстве, не имеют никакого отношения к историческому Сальери.

31

За Мысливечком давно установилось это прозвище, хотя чешские историки музыки приписывают ему более позднее происхождение. В солидной энциклопедии Макмилана говорится: (Мысливечек Иозеф, названный Божественным Богемцем или Венаторини.) О Глюке сообщает Max Arend в книге «Gluck», Berlin und Leipzig, 1921: «Глюк, божественный богемец (чех), как его звали итальянцы».

32

«Для сезона 1774-го кавалеры-депутаты королевских развлечений (увеселений двора) выразили желание поставить при неаполитанском дворе какой-нибудь новый вид зрелища…» Всеобщая энциклопедия музыки, «Музыка в истории и современности», выпуск 88/87, серия 11, 1961, Давид ди Киерра: «Мысливечек Иозеф».

33

Географическое название местности в чешской Силезии.

34

«Italienische reise» von Goethe, Berlin, G. Gutesche Verlagsbuch Handlung, 1871, S. 58: «Так, видно, стояло в Книге Судьбы, написанное на листе моем, что я должен был 1786, сентября двадцать восьмого, вечером, по нашим часам в пять, въезжая из Бренты в лагуны, впервые увидеть Венецию».

35

Тайное доносительство (итал.).

36

Ф. В. Готтер не только чистейший немец, но и пруссак, всей своей деятельностью связанный с Пруссией. Чешские историки музыки заменили кое-где его немецкое имя Фридрих чешской транскрипцией Бедржих, а некоторые советские музыковеды, введенные этим в заблуждение, и вовсе превратили его в чеха.

37

Побывав в Риме в 1961 году в музыкальном отделе «Enciclopedia dello Spettacolo», я указала ее редактору, сеньоре Паволини, на эту ошибку, и вместе мы тщетно пытались выяснить ее происхождение.

Музыкальный словарь Г. Римана, вып. I. М., 1896 (перевод с раннего издания).

39

По смыслу: Парнас в затруднении, Парнас в смятении, смущенный Парнас.

40

Неаполитанцев звали так иногда по имени легендарной сирены Партенопе, похороненной в Неаполе.

41

Многоречивей намного
Многоречивейших уст
Искренний взгляд, в котором
Выскажет сердце себя.

Слова Аполлона из «Сконфуженного Парнаса» *Пьетро Метастазио.*

42

То же самое во всех ранних изданиях Метастазио и в замечательном лондонском Opere del sign. abate P. Metastasio, Londra, M.D.C.C.L. XXXIV.

43

В это море, что так безбрежно,
Без весла и парусов… (*итал.*).

44

Чарльз Бёрни в 4-м томе своей «Всеобщей истории музыки» пишет об этом почти с ужасом: «100 фунтов стерлингов за ночь для того, чтоб спеть только две песни!» (с. 505–506).

45

Наследный испанский принц, из испанских Бурбонов.

46

Чарьз Бёрни. Дневник путешествия 1770 г. по Франции и Италии. Государственное музыкальное издательство. Л., 1961, с. 162. (К сожалению, в появившихся у нас, наконец, в русском переводе «Путешествиях» Бёрни много выпущено, в том числе и упоминания о Мысливичке.)

Сохранилось множество арий XVIII века, в том числе и Мысливечка, с посвящениями певицам и Светским дамам; «для исполнения синьорой такой-то», но в этих галантных посвящениях вряд ли есть что-либо интимное, и музыкальный язык этих арий обращен, быть может, вовсе не к сердцу той, кому ария посвящена. Привожу здесь два «посвящения» Мысливечка. На его арии «Fra tanti affanni, e tanti» стоит: «per uso (для использования) della sig. Paola Montelli». На большом камерном «Concerto per Cembalo con violini e Basso» — «per uso delle sign. Poloni».

Копии того и другого, как и многих других манускриптов Мысливечка, я привезла с собой из Италии.

48

Позднее переводчика укоряли в чересчур вольном обращении с текстом.

49

«Максим Созонтович Березовский», исторический рассказ Кукольника. Спб., 1860.

50

Эти документы достала и сняла для меня синьора Алдина Филиппи, сотрудница музыкальной библиотеки Болоньи.

«Киев, с древнейшим его училищем, Академиею». Киев, 1856.

52

Когда этот отрывок из моей книги был опубликован («Музыкальная жизнь», 1963, № 4), я получила интересное письмо за подписью И. В. Ющенко. Автор писал мне: «Будучи воспитанником духовной семинарии (1900–1906), я услышал духовный концерт Березовского «Не отвержи мене во время старости» и был потрясен этим замечательным произведением».

53

См. Аскоченского, с. 279–303. Adagio и fuga Березовского приведены в «Истории русской музыки в нотных образцах», 1940, т. I, с. 28–31. Я не смогла найти в библиотеках его сочинений, перечисленных как хранившиеся: девять четырехголосных песнопений и полную литургию — девять «концертов» на духовные тексты и др. По всей вероятности, искать их надо там, где хранятся русские церковные произведения.

«Разлучальная песенка» — стихотворение Мариэтты Шагинян из пьесы «Разлука по любви». — Собрание сочинений, т. I. Гослитиздат, 1936. *(Примеч. ред.)*

55

Еще в 1844 году, путешествуя по Италии, Чарльз Диккенс застал эти таможенные порядки: «После двухчасовой поездки мы пересекаем границу неаполитанских владений — здесь нам стоит величайших трудов ублаготворить самых голодных на свете солдат и таможенников…» Чарльз Диккенс. Собр. Соч. М., Гослитиздат, 1958, т. 9, с. 497.

56

По приглашению Морелэ Чезаре Беккария вместе с молодым Алессандро Верри поехал в Париж в гости к энциклопедистам. Для Беккария, по личным причинам, визит этот оказался несчастливым, и он скоро вернулся домой. Алессандро очаровал французов и был сам очарован ими. Доживая свой век в Риме большим скептиком и пессимистом, он написал свое знаменитое письмо к Морелэ.

Этому противоречит удивительная безграмотность ее писем, находящихся в «фонде синьора Греппи» в городском миланском архиве (Carteggio Grepi, n. 64) «La lettera Gabrielli è alquanto sgrammaticata: per la migliore comprensione correggiamo gli errori», — пишет Барблан, приводя одно из ее писем в своей книге «Mozart in Italia», с. 103, в исправленном для удобства прочтения, виде.

Среди восемнадцати либретто, изданных специально к операм, ораториям и кантатам Мысливечка, находящихся в архиве «Лицео музикале», в Болонье, имеется одно в для названной трехголосной кантаты. Перечисляю все эти болонские либретто:

1. «Bellerofonte», 20 января 1767 г. в Неаполе, театр Сан-Карло. **2. «Cantata a tre voci»,** 20 января 1767 г. в Неаполе, театр Сан-Карло (вместе с «Беллерофонте»). **3. «Farnace»,** 4 ноября 1767 г. в Неаполе, в театре Сан-Карло. **4 «L'Ypermestra»,** весна 1769 г. во Флоренции, театр Via Pergola. **5. «La Nitteti»,** весна 1770 г. в Болонье, театр «Nuovo pubblico teatro» **6. «Montezuma»,** январь 1771 г. во Флоренции, театр Via Pergola. **7. «Il gran Tamerlano»,** карнавал 1772 г. В Милане, театр Regio-Ducale. **8. «Demetrio»,** весна 1773 г. в Павии, в Новом театре. Первый вариант. **9. «Romolo ed Ersilia»,** 13 августа 1773 г. в Неаполе, театр Сан-Карло. **10. «Artas — serse»,** 13 августа 1774 г., Неаполь, театр Сан-Карло. **11. «Il tobia»,** в 1775 году в Болонье, церковь конгрегации San Filippo, Neri ditto della Madonna di galiera (либретто к оратории). **12. «Adriano in Siria»,** осень 1776 г. во Флоренции, театр di via del Cocomero. **13. «La passione di Gesù Christo»,** либретто к оратории, в св. пятницу 1777 г. в Болонье, в госпитале di San Maria della Morte. **14. «La Circe»,** 13 августа 1774 г. в Венеции, праздник вознесения, театр Сан-Бенедетто. **15. «Demetrio»,** 13 августа 1779 г. в Неаполе, театр Сан-Карло, второй вариант. **16. «Antigono»,** весна 1780 г. в Риме, в Nobilissimo teatro delle Dame (второй вариант), **17. «Armida»,** карнавал 1780 г. в Милане, театр Alla Scala. **18. «Medonte»,** 1780 г., в Риме, театр Арджентина.

Певица Катерина Габриэлли упоминается в этих либретто лишь в операх «Беллерофонте» Сан-Карло, 1767 г., и «Армида», Милан; а также в кантате 1767 года. Кроме того, она пела 26 декабря в Турине в опере Мысливечка «Триумф Клелии», либретто которой имеется в Венеции в Fondazione Cini на острове S. Giorgio (коллекция Ролланди), и в отдельных ариях, написанных специально для нее. Добавляю сюда и перечень либретто, находящихся в Венеции, — я опять имею в виду специально изданные для Мысливечка, с его именем, напечатанным в них, и с указанием имен певших актеров («attori»); в Венеции таких либретто одиннадцать:

1. «Adriano in Siria», весна 1777 г. в Павии, Teatro Nuovo, **2. «Il Trionfo di Clelia»,** карнавал 1768 г. в Турине, театр Реджо. **3.**

«Armida», карнавал 1780 г. в Милане, театр Alla Scala, **4. «Il Bellerofonte»,** весна 1767 г. в Сиене, театр «Accademia degli Intronati». **5. «Ezio»,** 30 мая 1775 г. в Неаполе, театр Сан-Карло. **6. «Antigono»,** карнавал в 1774 г. в Турине, театр Реджо (первый вариант). **7. «La Circe»,** праздник вознесения, 1779 г., Венеция, театр Сан-Бенедетто. **8. «La Calliroe»,** весна 1779 г. в Пизе, Новый театр Нобилей. **9. «Narcisso»,** либретто кантаты в четыре голоса, в 1768 г. в Падуе. **10. «Il Tobia»,** (либретто оратории) в 1775 г. в Падуе, в церкви Сан-Филиппо Нери, назв. Мадонна ди Галиера. **11. «Adamo»,** (либретто оратории) в Милане в 1772 г.

Разумеется, оперы Мысливечка исполнялись помногу раз и в других театрах. Но не все они сохранились. В остальных итальянских архивах, из тех, что были мною просмотрены, я других либретто Мысливечка не нашла. В книге **Umberto Monferrari** «Dizionario universale delle opere melodrammatiche (Firenze. Sansoni Antiquariato, 1955, т. II, с. 371) приведен довольно большой и точный список опер Мысливечка, за исключением двух названий, включенных в него некритически. Во-первых, несуществующей «Медеи», во-вторых, сомнительной «Меропы» со ссылкой на Карла Шмидта, у которого она была упомянута. Об этой «Меропе», музыку к которой написал, кстати сказать, тоже Иржи Бенда, а текст для Бенды создан опять Геттером, речь у меня еще пойдет. Разумеется, в список Monferrari не включен «Il Parnasso Confuso».

59

Письма мальчика Моцарта к отцу из Милана от 5 октября 1771 года и сестре от 21 апреля 1770 года. Как-то странно представить себе ученицу Гарсиа, великого Порпора и Гуаданьи без «постановки голоса»!

Хотя в первое время в Неаполе его считали немцем, называя в официальной переписке членов джунты «tedesco», немец. Но было лишь в первые месяцы его пребывания в Неаполе.

Например, на опере «Ezio», находящейся в Вене: «overtura dell'Ezio scritta in Napoli». На опере «Demofonte» (там же): «overtura del Demofonte in Napoli a 20 gennajo l'anno 1775» и т. д.

62

Стендаль ведет повествование от первого лица, но, разумеется, он сам не мог присутствовать при исполнении Саммартини на вечере «в честь знаменитого (cèlébre) Мысливечка» и слышать его восклицание, потому, что родился спустя два года после смерти Мысливечка. Но пользовался он авторитетнейшими источниками — сообщениями ближайших друзей и учеников Гайдна и «верного переписчика его музыки» (le copiste fidéle de sa musique).

В Италии были в это время два брата Орловы: Григорий и Алексей.

Напомним эту официальную оценку джунты: «Личность серьезная и честная, заслуживающая полнейшего доверия… не нуждающаяся в похвалах, ибо его артистическая ценность и моральная безупречность отмечены и правительством и публикой».

65

В газетном уведомлении об исполнении во Флоренции 10 марта 1776 года в Casino della Nobiltà оратории Мысливечка «Isacco figura del redentore» (так же ка в либретто) сказано, что он больше месяца как болен (архив про. Прота Джурлео).

В числе этих друзей был богач Греппи, в архиве которого находится упоминавшееся мной выше безграмотное письмо Габриэлли.

Все материалы из отдела «Газеты» Неаполитанского архива сообщены мне профессором Прота Джурлео.

Иван Скала. Ночь. *(Перев. авт.)*

69

Известны Ликофрон, отец Ликурга, и Ликофрон, сын Ликурга; один из Ликофронов был второстепенным драматургом эпохи Еврипида. Под Эпиром в драме имеется в виду Македония.